

La improvisación musical y la teoría tipo/instancia de las obras musicales

Trabajo de grado para optar por el título de filósofo

Presentado por

Tatiana Gómez Sánchez

Dirigido por

Prof. Dr. Juan Camilo Espejo Serna

Programa de Filosofía

Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas

Universidad de La Sabana

Julio, 2019

Agradecimientos

La vida puede verse como un camino, que paso a paso se construye o se descubre. Así ha sido también este camino, en el que la filosofía me ha permitido estudiar aquello que me gusta. Ha sido la música, y mi gusto por el arte, el punto de partida de esta investigación. Y como en muchos caminos, me he topado con distintas personas, a quienes quiero expresar mi gratitud.

A mi asesor, Juan Camilo Espejo Serna, le agradezco por guiar este estudio; o mejor, por guiarme en él. Pues no es sólo una cuestión académica, no se trata de decir que después de este trabajo sé algo más sobre un tema, sino que se trata de poder decir algo más. Se trata de leer, pensar y aprender, así como también de escribir y expresar, de manera ‘bonita’, aquello que se aprende y se piensa; de compartirlo, cuestionarlo, y de valorar los aportes que otros nos hacen; y de crecer con ello. Le agradezco por enseñarme eso, no sólo con palabras sino también con su ejemplo. Le doy gracias por su lectura, preguntas y correcciones, por su tiempo y por su apoyo.

Por tener este trabajo un enfoque interdisciplinar, mi interés, además de presentar una investigación filosófica, estaba también en adentrarme en un estudio musical. En este paso conté con distintos maestros que guiaron mi investigación. Al maestro Diego Claros le doy gracias por animar estos primeros pasos, por sus clases, charlas y consejos. Y por ponerme en contacto con el maestro Egberto Bermúdez, quien acogió con gran interés mi estudio, permitiéndome investigar, bajo su dirección, sobre la musicología, y la teoría e historia de la música.

Junto a ellos, agradezco también a Santiago Torrents y a Ana Milena Serrano, por su amistad, conversación y reflexiones musicales; y también por su lectura y comentarios sobre el primer capítulo. Asimismo, le doy gracias al padre Luis Alberto Aguirre y al padre Jorge Mario Posada, por compartir el gusto por la música y la filosofía, por sus reflexiones, lectura y comentarios.

Le doy gracias también a mis amigos, compañeros y docentes de filosofía, por sus preguntas, aportes, e interés por el tema que trabajo.

A Camila, Daniela, Lina, María José y Natalia, les doy gracias por su amistad y apoyo.

Gracias también le doy a mi familia por su apoyo, amor y compañía. A mis primas, Paula y Silvia, les agradezco también su lectura y comentarios.

Por todo esto, y por todo lo demás, le doy gracias a Dios.

Tabla de contenidos

Introducción	1
A. ¿Qué estamos haciendo en este trabajo?.....	1
B. ¿Para qué estamos haciendo esto?.....	7
C. ¿Cómo lo vamos a hacer?	9
Capítulo I Sobre la improvisación musical	12
A. Una historia: la improvisación musical desde el contrapunto hasta la música del periodo barroco	16
1. Ornamentación.....	21
1.1. Bajo continuo.....	23
2. Variaciones melódicas	24
3. Cadenzas.....	25
4. Improvisación en el órgano	26
B. La improvisación en el jazz	28
1. Improvisación parafraseada.....	32
2. Improvisación a partir de fórmulas	36
3. Improvisación con base en motivos	37
Capítulo II Sobre la teoría tipo/instancia de las obras musicales	39
A. Teoría tipo/instancia	39
1. Los tipos son eternos.....	41
1.1. Tipos y propiedades	42
1.2. Condiciones de existencia de las propiedades	44
2. Los tipos son abstractos.....	48
3. Los tipos no tienen estructura	50
4. Los tipos son temporal y modalmente inflexibles	51
B. Teoría tipo/instancia y las obras musicales.....	53
1. Las obras musicales son eternas	53
2. Las obras musicales son abstractas	59
3. Las obras musicales no tienen estructura	61
4. Las obras musicales son temporal y modalmente inflexibles	62
C. Descripción del problema	63
Capítulo III Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia	67
A. Improvisación musical: repetible y audible	68

1.	Improvisación musical: actividad y producto.....	70
2.	Criterios de identidad	71
3.	Posibles identidades	72
4.	Conclusión.....	77
B.	Improvisación musical como tipo	78
1.	La improvisación musical es eterna	80
2.	La improvisación musical es abstracta.....	81
3.	La improvisación musical no tiene estructura	82
4.	La improvisación musical es temporal y modalmente inflexible	83
C.	Improvisación musical: música del periodo barroco y jazz.....	84
1.	Música del periodo barroco	84
1.1.	Ornamentación.....	84
1.2.	Variaciones melódicas	86
1.3.	Cadenzas.....	87
1.4.	Improvisación en el órgano	88
2.	Jazz.....	89
2.1.	Improvisación parafraseada.....	89
2.2.	Improvisación a partir de fórmulas	89
2.3.	Improvisación con base en motivos.....	90
⊕	(Coda)	91
A.	Cabos atados.....	91
1.	Sobre la improvisación musical.....	91
2.	Sobre la teoría tipo/instancia y las obras musicales	93
3.	Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia	94
B.	Cabos sueltos.....	96
1.	Sobre la improvisación musical.....	96
2.	Sobre la teoría tipo/instancia y las obras musicales	96
3.	Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia	99
	Lista de referencias	100

Lista de figuras

Figura 1. Contrapunto, en su forma más elemental y sencilla, ‘primera especie’..	17
Figura 2. Contrapunto, ‘segunda especie’	18
Figura 3. Contrapunto de ‘tres-partes’	18
Figura 4. Disminución.....	22
Figura 5. Ejemplo de acordes ornamentales. Acompañamiento de Herbie Hancock, “I Thought About You”.....	33
Figura 6. Ejemplo de sustituciones: acordes que tienen diferentes raíces. Acompañamiento de Red Garland, “Blues by Five”	33
Figura 7. Ejemplo de sustituciones: acordes de inserción armónica. Acompañamiento de Red Garland, “Bye, bye, Blackbird”	34
Figura 8. Ejemplo de ornamentación melódica. Solo de Booker Little, “Memo: To Maurice”....	34
Figura 9. Ejemplo de ornamentación melódica. Solo de Clifford Brown, “What’s New?”	35

Introducción

A. ¿Qué estamos haciendo en este trabajo?

El estudio filosófico permite adentrarse en una gran variedad de temas y objetos, de los cuales formula distintas preguntas y problemas; cuestiones en las que se adentra buscando encontrar un poco de luz. Esta versatilidad que tiene la filosofía para adoptar una cuestión como suya es una cualidad que, con respeto y cuidado, pretendo tomar como punto de partida de este estudio. En este caso, el tema u objeto a tratar será tomado de una disciplina en particular: la música. Es, entonces, el estudio filosófico de la música la primera respuesta a la pregunta qué estamos haciendo en este trabajo.

La filosofía de la música estudia las cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza y valor de la música, así como también de nuestra experiencia con ella (Kania 2017). Estas cuestiones pueden referirse al lenguaje, al significado y expresividad de la música, preguntándose, por ejemplo, qué expresa una obra musical, si tiene o no un significado, y, de ser así, si tiene o determina algún tipo de valor.¹ Otras cuestiones tienen que ver con la interpretación de la música, y con algunos juicios estéticos; si mantiene o no alguna relación con la belleza, y si de ello depende que algo se llame música o no.

El estudio filosófico de la música versa sobre problemas que van más allá de las cuestiones típicamente tratadas sobre otras formas de arte, pues la música tiene ciertas características particulares. Así bien, podemos preguntarnos por qué, mientras que a una

¹ Kivy ha estudiado tanto el valor como la expresión y el significado de la música. Este último, en relación con la tesis sobre el contenido de la música que admite no solo relaciones y cualidades sensibles, sino también aspectos expresivos y representacionales. Asimismo, Kivy también se ha preguntado por el valor de la música (1980, 1984, 1989).

instancia de una pintura se le llama ‘copia’, en contraste con la ‘original’, a un *performance*² de una obra musical no se le llama así, sino que es una instancia genuina. Goodman fue uno de los primeros en aproximarse a esta cuestión y proponer una respuesta, dentro del debate contemporáneo, al introducir la distinción entre obra de arte *autográfica* y *alográfica*. Según él, “una obra de arte es autográfica si y solo si la distinción entre su original y copia es significativa; o mejor, si y solo si incluso la duplicación más exacta de ella no cuenta como genuina” (Goodman, 1968, p.113).³ Entonces, mientras que las pinturas son autográficas, las obras musicales son *alográficas*, es decir, obras que pueden tener instancias genuinas, que no son copias sino que se identifican con la obra.

Una de las cuestiones que llama mi atención y que en este trabajo se desarrolla tiene que ver con las preguntas acerca de las entidades musicales, qué son y qué relaciones mantienen entre ellas. El debate contemporáneo sobre ontología musical ha centrado su atención en la pregunta por el estatus ontológico de una obra musical. Es así como la pregunta acerca de qué estamos haciendo en este trabajo toma como punto de partida otra pregunta, ¿qué es una obra musical?

Cuando nos referimos al “Nocturno n.º 20 en C#m” para piano de Chopin como una obra musical, ¿qué queremos decir? Si le digo a alguien que ayer fui a un concierto de piano en el que, entre otras obras musicales, escuché ese Nocturno, y le recomiendo que vaya la próxima

² *Performance* lo voy a entender como la actividad ejecutoria de una pieza musical, por medio de una secuencia de sonidos (Alperson, 1984).

Aunque la RAE admita la palabra *performance*, la definición que ofrece es distinta a lo que suele tomar por *performance* en inglés, razón por la que prefiero no traducir este término para evitar la confusión con ‘interpretación’, que es como usualmente se traduce; pues voy a hablar de los *performances* de una obra sin por ello entrar a discutir su interpretación (dejando a un lado cuestiones estéticas, de apreciación o valoración musical e interpretativa).

³ Esta y todas las demás citas de este trabajo, exceptuando aquellas del libro *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock* de Berendt, son traducciones propias.

semana al último día del concierto para escucharlo, ¿qué le estoy recomendando escuchar? ¿A qué llamo “Nocturno n.º 20 en C#m”? Parece que dos elementos salen a la luz. Por un lado, estoy diciendo que ese Nocturno lo puedo escuchar. Pero no solo esto, sino que, si bien lo escuché una vez, lo puedo volver a escuchar, en este caso en el próximo concierto. En otras palabras, una obra musical tiene la capacidad de ser *audible y repetible*; puede ser ejecutada en múltiples ocasiones, desde 1830 cuando Chopin lo compuso,⁴ hasta llegar a nuestros días, y ser interpretado por distintos pianistas.

Esta caracterización sirve como punto de partida a la hora de empezar a investigar el estatus ontológico de una obra musical. Siguiendo a Julian Dodd, y también a Amie Thomasson,⁵ son tres las preguntas que se pueden distinguir en esta clase de estudio: la pregunta categorial, la pregunta de individuación, y la pregunta de persistencia. Esto es, explicar a qué categoría ontológica corresponden o pertenecen las obras musicales, cuáles son sus condiciones de identidad, y bajo qué condiciones persisten (Dodd, 2008).

La pregunta categorial parece ser la más urgente de las tres, pues responde a las primeras inquietudes respecto a qué es una obra musical, así como también responderla nos aproxima a responder las otras dos preguntas. Optar por una u otra categoría ontológica nos puede llevar a optar por ciertas condiciones de identidad y persistencia. Es decir, nos acerca a las condiciones bajo las cuales se puede decir que una obra musical *W* que se escucha en un concierto, y una obra *W** que se escucha por Spotify son una y la misma, son idénticas; así como también nos puede

⁴ Al suponer que Chopin mismo lo interpretó en vida, pues esta obra es póstuma, Pero, incluso, si se interpretó por primera vez luego de su publicación, el ejemplo sigue ilustrando el punto, esto es, señalar que una obra musical como este Nocturno se puede interpretar múltiples veces.

⁵ Amie L. Thomasson distingue estas preguntas, no solo respecto al estatus ontológico de una obra musical, sino respecto al de una obra de arte: “determinar el estatus ontológico de una obra de arte implica determinar las condiciones bajo las cuales una obra de arte viene a la existencia (condiciones de persistencia) y también las condiciones bajo las cuales obras de arte son *una y la misma* (condiciones de identidad)” (Thomasson, 2006, p.245).

comprometer con ciertas condiciones que determinan la existencia de esa obra, si existe eternamente, o si es creada, y también destruida por el artista que la compone.

Si bien podemos distinguir estas tres preguntas, con ánimo de delimitar la investigación del presente trabajo, me concentraré en la pregunta categorial, que debe apuntar a dar cuenta de las dos características ya mencionadas de las obras musicales: su audibilidad y repetibilidad. Es así como se han planteado distintas teorías al respecto, de las cuales unas tienen mayor poder explicativo que otras. Dentro del reciente debate de esta cuestión gran parte de la discusión se ha centrado en dos teorías principales, a saber, la nominalista y la platonista.

Por un lado, la teoría nominalista de las obras musicales sostiene que solo existen particulares, y que las obras musicales son meros nombres de conjuntos de estos particulares, que son, en el caso de la música, los *performances* y las partituras. Aquí la obra musical se entiende como el conjunto de *performances*, que se relacionan o tienen su cumplimiento en virtud de un sistema de notación musical, de una partitura (Goodman 1968; Predelli 1995, 1999, 2001; Caplan & Matheson 2006).

Por otro lado, la teoría platonista⁶ sostiene que las obras musicales no son un conjunto de *performances*, sino que son objetos abstractos. En términos generales las obras musicales son tipos que tienen la capacidad de instanciarse genuinamente, por ejemplo, en *performances*. Es así como decimos que el “Nocturno en C#m” de Chopin es una obra musical que se ha interpretado en múltiples ocasiones (instancias) y aun hoy en día lo podemos escuchar. Tanto su primera instancia como la del teatro en estos días son instancias genuinas de la obra.

⁶El término ‘platonismo’, aunque está relacionado con el pensamiento de Platón, no se va a referir directamente a él sino, en el contexto metafísico, a la postura contemporánea según la cual “existen tales cosas como los objetos abstractos — donde un objeto abstracto es un objeto que no existe en el espacio ni en el tiempo y que es por tanto enteramente no-físico y no-mental” (Balaguer, 2016).

Sin embargo, dentro de la teoría Platonista se desprenden varias posturas, que tienen que ver con las condiciones de persistencia e individuación de una obra musical. Wolheim fue uno de los primeros en proponer que una obra musical es un tipo (1968), más adelante Wolterstorff introdujo la noción de tipo-normativo (1980), mientras que Levinson llamó a las obras musicales tipos-indicados (1980). Esta postura y otras variantes de ella (dentro de la teoría platonista),⁷ sostienen que las obras musicales vienen a existir gracias a la acción humana, y, por tanto, se pueden crear. De alguna manera se ata la identidad de la obra a sus condiciones históricas, y nos lleva a decir, no solo que Chopin creó el “Nocturno n. 20”, sino que solo él lo pudo haber creado.

Otra postura, dentro de la misma teoría platonista, defiende que las obras musicales son abstractas y eternas, por lo que no empiezan ni dejan de existir, no se pueden destruir, y tampoco se crean, sino que se descubren. Peter Kivy presenta esta postura (1983 a, b; 1993), y más recientemente Julian Dodd la defiende en *Works of Music: An Essay in Ontology* (2007). Es precisamente la teoría que Dodd defiende en dicho texto la que se va tomar en este trabajo como respuesta a la pregunta categorial para iniciar esta investigación.

Después de haber visto desde dónde se va a entender lo que es una obra musical, en este estudio se pretende relacionar esa noción con otra entidad musical, a saber: la improvisación. En otras palabras, el interés por investigar el estatus ontológico de una obra musical está relacionado, o mejor, presenta un mayor desafío, al momento de hablar de un caso particular, como lo es la improvisación musical. Este desafío consiste en concebir a la improvisación como una obra, en este caso, bajo la distinción tipo/instancia planteada por Dodd (2007). Permítanme

⁷ Véase en Stephen Davies 2001; Howell 2002; y Stecker 2003.

explicar el desafío al menos brevemente, pues al finalizar el segundo capítulo se desarrollará con mayor detalle.

La improvisación se suele caracterizar como una actividad en la que, fundamentalmente, se compone y se ejecuta eso que se compone, simultáneamente. Y, de allí, se desprenden varias características: la improvisación es espontánea, efímera, irreplicable, singular, e incorregible (Alperson 1984, 2010; Bertinetto 2012; Brown 1996; Davies 2001). En ella no se recrea fielmente una composición, sino que se improvisa espontánea e intuitivamente, se compone la música ‘sobre la marcha’ y sin preparación alguna, o más bien, sin una guía, partitura o instrucciones específicas de un compositor.

La pregunta que surge y que compete a este trabajo de investigación es si la improvisación puede ser una obra musical o no bajo la distinción tipo/instancia, propia de una ontología platonista. Aunque nos hemos preguntado por el estatus ontológico de una obra musical, ¿qué es una obra musical?, y después de ello hemos mencionado a la improvisación musical, es preciso aclarar que la pregunta sobre el qué es una obra musical se ha tomado como base para contextualizar y responder a la pregunta sobre la improvisación musical. Es decir, para responder si una improvisación se puede entender como una obra musical, primero debemos optar por una teoría que responda qué es una obra musical. Así, la pregunta principal que se busca responder en este trabajo investigativo es si la improvisación puede ser una obra musical o no bajo la distinción tipo/instancia.

En relación con dicha pregunta, sobre el estatus ontológico de una improvisación musical como obra musical, el problema que se estudiará en este trabajo de investigación es que, aparentemente, la improvisación no se puede entender como una obra musical porque sus características parecen no poder ir de la mano con dicha distinción. Por ejemplo, mientras que

esa teoría sostiene que una obra musical es repetible, la caracterización de la improvisación nos dice lo contrario. Para estudiar ese problema se tomará como base una caracterización de la improvisación musical, no solo desde la filosofía de la música sino también desde el ámbito de la musicología; así como también se expondrá la naturaleza ontológica de las obras musicales a partir de la distinción tipo/instancia presentada por Julian Dodd en *Works of Music*. Al finalizar el segundo capítulo se explicará por qué este es un problema que se le presenta a esta teoría, se mencionará la breve e insatisfactoria respuesta que Dodd da, y frente a ello se ofrecerá una respuesta que va de la mano con la teoría, pero que difiere de la de Dodd.

Para responder en pocas palabras a la pregunta ¿qué estamos haciendo en este trabajo?: estamos haciendo ontología de la música, preguntándonos por el estatus ontológico de la improvisación bajo la distinción tipo/instancia de una obra musical.

B. ¿Para qué estamos haciendo esto?

Ahora que sabemos lo que estamos haciendo es hora de preguntarnos para qué lo hacemos, qué relevancia, de haberla, tiene este estudio. Tener en cuenta que es un trabajo de filosofía de la música permite acercarse a esa respuesta. Por un lado, el objeto de estudio de este trabajo corresponde a la música, y por otro lado, la metodología con la que se estudia corresponde a la filosofía. Entonces, parece que tiene sentido decir que puede haber una relevancia tanto para la filosofía como para la música, e incluso para el arte mismo.

Dos grandes posturas se enfrentan aquí, aquellos que sostienen que la ontología está al servicio de, en este caso, la estética o la crítica del arte, o que al menos mantiene cierta relación; y quienes lo niegan. Más allá de entrar a comprometerse con una de ellas, pues considero que eso amerita un mayor estudio, o mejor, otro estudio, me inclino a pensar que vale la pena resaltar la importancia que tiene este trabajo para la filosofía, así como también considerar cierta relación,

tal vez continuidad, entre la ontología de la música y otros estudios de la música, como es la estética.

En primer lugar, respecto a la filosofía misma, se puede pensar que las cuestiones que trata la ontología musical, por ser filosóficas, deben ser perseguidas *per se* (Bertinetto, 2012); o, mejor, que ciertos debates sobre ontología musical pueden tener un valor en sí mismos, aunque no lleguen a tener muchas consecuencias sobre el valor de la música (Kania, 2008). Pero no solo esto, puede que la ontología también tenga implicaciones para la metafísica y para la filosofía misma. La ontología de la música, y también la ontología del arte, puede llevarnos a pensar sobre la particularidad del ente artístico, a ver que no es tan sencillo que clasifique en los sistemas de categorías filosóficas estándar. “Tomar en serio algunos problemas de la ontología del arte puede mostrar que necesitamos un sistema más comprensivo de categorías ontológicas” (Thomasson, 2006, pp.245-246).

En segundo lugar, si bien los temas que la ontología del arte trata y la forma de estudiarlos difiere de otros estudios del arte, como es la teoría del arte, la apreciación y la estética; eso no excluye que pueda haber cierta relación entre ellos. Para empezar, la ontología musical abarca cuestiones que tienen que ver tanto con las entidades musicales como con sus prácticas, aunque a veces se concentre más en las primeras que en las segundas.⁸ Y por ello puede llegar a tener implicaciones en cuestiones prácticas (Thomasson, 2006).

Refirámonos al caso de las obras musicales y la improvisación para ilustrar este punto. La pregunta por qué es una obra musical está relacionada, evidentemente, con la noción de ‘obra’ que tengamos, como ya se dijo. Pero esta noción de obra, desde una perspectiva más general, nos

⁸ Algunos critican fuertemente esto, como Lydia Goehr, quien ve un gran peligro en que las teorías en cuestión se mantienen no-relacionadas con las actuales prácticas que deben explicar (1992).

puede llevar a cuestionarnos por la noción de arte. Tomemos un género o estilo musical, en este caso uno en el que se evidencie el papel de la improvisación musical, y que resulte un poco familiar: el jazz. Si se toma el jazz como un arte y se afirma que la improvisación no es una obra musical se diría, por tanto, que el jazz es un arte sin obras. Y esto parece ser contradictorio, pues muchas veces la noción de arte se entiende a partir de sus obras. Es decir, el problema de no poder caracterizar a la improvisación como una obra puede llevarnos a cuestionar el carácter artístico de ciertos géneros o estilos musicales, por tomar un ejemplo paradigmático, el jazz.

C. ¿Cómo lo vamos a hacer?

Para dar cuenta del estatus ontológico de una improvisación musical, buscando que este sea el de una obra musical entendida bajo la distinción tipo/instancia, se trabajarán dos cuestiones ya presentadas: la improvisación y la teoría tipo/instancia de las obras musicales, y luego se relacionarán. Aunque la manera en la que hasta ahora se han presentado ha sido primero la teoría tipo/instancia y luego la improvisación, porque se ha querido mostrar la manera en la que se llega al problema y a la pregunta que conduce esta investigación, el orden que se va a seguir va a ser el siguiente.

En el primer capítulo se estudiará la improvisación musical, se presentará una caracterización de ella tanto desde el ámbito de la musicología como desde el de la filosofía de la música. Así como también se pretende resaltar su relevancia y pertinencia en ciertos estilos, periodos o géneros musicales, al delimitar nuestro estudio a la improvisación de la música a dos casos: la música del periodo barroco y el jazz. El primer caso es un ejemplo del florecimiento y máxima representación de varias expresiones de improvisación musical que se desarrollaron desde los inicios del contrapunto, esto es, desde principios del siglo XIV, y que lograron su máxima expresión durante la música del periodo barroco, aproximadamente siglo XVIII. El

segundo caso es un ejemplo reciente, e incluso actual, al que probablemente estamos más cercanos y en virtud del cual se retomó con gran auge la relevancia de la improvisación.

Posteriormente, en el segundo capítulo, se expondrá la teoría tipo/instancia que Dodd defiende en *Works of Music: An Essay in Ontology* como respuesta al estatus ontológico de las obras musicales en general. En otras palabras, se explicará en qué consiste decir que una obra musical es una entidad abstracta, un tipo, cuyas instancias son patrones de sonidos concretos; al explicar en primer lugar qué es un tipo. Al finalizar este capítulo se describirá el problema que se quiere tratar en este trabajo: concebir la improvisación musical como una obra bajo esta teoría. De la mano con el primer capítulo, se explicará por qué este es un problema para esta teoría, y las consecuencias que traería decir que la improvisación no es una obra musical.

En el tercer capítulo se evalúa si la teoría tipo/instancia de las obras musicales puede también cobijar a la improvisación; si es posible o no concebir a la improvisación musical bajo dicha distinción como una obra musical. De esta forma se busca ofrecer una respuesta al problema planteado, que difiere de la que Dodd presenta, pero que va de la mano con su teoría.

Finalmente, en la Coda se retomarán, a modo de resumen, las principales cuestiones que se trataron a lo largo de los tres capítulos, con la finalidad de exponer, por un lado las conclusiones a las que llegamos, es decir, aquellas cuestiones que se desarrollaron en el trabajo, que responden a la pregunta de la investigación y que están directamente relacionadas con ellas. Y, por otro lado, ciertos asuntos que por extensión y delimitación del tema no quedan del todo resueltos en la investigación, no quedan del todo concluidos, sino que están relacionados con la tesis y dan pie a próximos trabajos investigativos.

El tercer capítulo de este trabajo se ha reelaborado a partir de los siguientes artículos. El reconocimiento a las revistas y editoriales se otorga debidamente:

‘Sobre el estatus ontológico de la improvisación musical’. En: *ex hypothesi*, publicación de *Neuronum* 1 (2019): 83-92

‘¿Es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical?’. En: Rivera, A., Ruiz, P. & Espejo-Serna, J., (eds.), *Imágenes de la mente, el lenguaje y el conocimiento* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional, en evaluación).

Capítulo I

Sobre la improvisación musical

El análisis de la improvisación musical, de su concepción teórica, se ha trabajado desde distintos campos de estudio. Es un tema que ha llamado la atención a educadores, musicólogos y filósofos, entre otros ámbitos académicos. Donde se la ha estudiado en distintas prácticas musicales y varias culturas alrededor del mundo, tanto en occidente como en oriente, donde se destaca la música de India y de Irán. Y en cada estudio, ante todo, se busca decir qué es la improvisación musical y en qué consiste; se busca ofrecer una caracterización de ella.

En este trabajo no solo se tendrá en cuenta la caracterización que se ha propuesto desde la filosofía de la música, sino también, y como punto de partida, desde la musicología, donde tradicionalmente se ha concebido a la improvisación musical como una actividad en la que se compone y se ejecuta música a la vez. Algunos dicen que la improvisación es la creación de una obra musical mientras esta, a su vez, es ejecutada o interpretada; mientras que otros no se comprometen con la noción de creación, sino que sencillamente dirán que se trata de “la forma final de una obra musical, mientras es interpretada” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.94). Una u otra caracterización refleja un punto en común: la simultaneidad de la composición y la ejecución de la música; es la creación de música durante el curso del *performance* (Berliner, 1994).⁹

Si bien es cierto que en algún sentido todos los *performances* tienen cierto grado de improvisación, hablamos de improvisación solo cuando los *performances* basados en un modelo difieren sustancialmente, o cuando se distingue explícitamente entre un *performance* pre-compuesto y una improvisación (Sadie & Tyrrell, 2001). Hablamos de obra pre-compuesta para

⁹ Sobre una caracterización de la improvisación musical, véase también: Apel 1969; Randel 1986.

diferenciarla del proceso de composición que está presente en la improvisación, pero se refiere a lo que usualmente llamamos composición.

Desde la filosofía de la música, si bien se admite que en la improvisación, a diferencia de una composición ordinaria (de una obra pre-compuesta), el proceso de invención de la pieza musical y su ejecución o *performance* se da simultáneamente, parece que lo que llama más la atención son las características que de aquí se desprenden. La improvisación musical ha sido caracterizada como una actividad espontánea, efímera, irreplicable, singular, incorregible y libre, de hacer música, en la que las decisiones de los músicos acerca de cómo y de qué tocar no dependen de instrucciones previas.¹⁰ Y en esto también coincide la musicología; no se recrea fielmente una composición, sino que se improvisa espontánea e intuitivamente, se compone la música ‘sobre la marcha’ y sin una guía específica (Sadie & Tyrrell, 2001).

No obstante, esto no quiere decir que las decisiones y elementos de una improvisación sean creadas *ex nihilo*, pues los músicos improvisan sobre fórmulas, patrones y estilos estéticos.¹¹ Además de estos elementos, Brown expone unos parámetros formales que Gioia, un reconocido crítico e historiador del Jazz, desarrolla: la situación del improvisador, que se caracteriza por construir sobre los pasos que acaba de tomar, a diferencia del compositor ordinario que puede borrar movimientos y volver a escribirlos; los improvisadores se encuentran ante una decisión forzada en la que no pueden tomar tiempo para pensar y corregir, sino que deben hacer algo en el momento, de inmediato y sin guion, guía o direcciones específicas acerca de cómo hacer el *performance* (Brown, 2000).

¹⁰ Véase en Alperson 1984, 2010; Bertinetto 2012; Brown 1996; Davies 2001.

¹¹ Véase en Alperson 1984; Bertinetto 2012; Brown 1996; Davies 2001; Kania 2011; Young and Matheson 2000.

Paul Berliner hace bien en preguntarse si la improvisación es una práctica musical particular o no; sobre todo al resaltar la noción de práctica, de actividad (Berliner, 1994), lo que da pie a introducir la distinción, hasta ahora solo en términos musicales, entre la improvisación como un verbo y como un sustantivo. La primera noción parece ser un poco más intuitiva, pues es como hasta el momento nos hemos referido a la improvisación, esto es, como una actividad, en la que los músicos componen en tiempo real. Aquí, los músicos no solo se concentran en la forma en la que algunos modelos se transforman y en el que nuevas ideas son creadas, sino también en las condiciones que subyacen a estos procesos de transformación y creación. Cuando los músicos se refieren a la improvisación como un sustantivo se refieren a la improvisación como producto artístico, y, en particular, se concentran en la relación entre este y sus modelos originales, que inspiran sus improvisaciones (Berliner, 1994).

De la mano con lo anterior, Alperson establece una distinción similar al afirmar que el término ‘improvisación musical’ puede referir tanto a una actividad –al acto de improvisar– como a un producto –a aquello que resulta de esa actividad– (Alperson, 1984).¹²

Además de presentar una introducción a la noción de improvisación musical, en este texto se busca también resaltar su relevancia y pertinencia en ciertos estilos, periodos o géneros musicales. Delimitaremos esta investigación a la tradición occidental, más que todo por cuestiones de familiaridad.¹³ Dentro de esta tradición son varios los casos en los que podemos hablar de improvisación musical. Naturalmente podemos mencionar al jazz, incluso sin entrar en detalle en alguno de sus idiomas o periodos. Asimismo, la improvisación también ha estado

¹² En el tercer capítulo se retomará y profundizará en esta distinción.

¹³ No obstante, debo admitir mi interés por abarcar otras culturas musicales, sobre todo a la hora de estudiar la improvisación. Así, por ejemplo, en Oriente encontramos una gran manifestación de la improvisación en la música de la India y de Irán. Pero adentrarnos en ello implica un estudio musicológico mucho más arduo y ambicioso, que por cuestiones de extensión y delimitación del tema, aquí no tengo la oportunidad de tomar.

presente en el rock y en algunos casos de folclor. Pero no solo eso, incluso en lo que llamamos ‘música clásica’¹⁴ podemos dar cuenta también de la improvisación musical, como bien se manifestó en la música del periodo barroco.

En este trabajo nos concentraremos en dos de esos casos, por medio de los cuales se busca no solo ilustrar la pertinencia de la improvisación en la cultura occidental a través de manifestaciones claras de improvisación musical, sino también señalar que esta práctica musical ha estado presente en nuestra cultura desde un buen tiempo atrás. Es así como este capítulo pretende ofrecer una caracterización de la improvisación musical en la cultura occidental, así como también ilustrar esta caracterización. Se tomarán dos casos para ejemplificar la caracterización que se ofrece de improvisación musical en la cultura occidental, y para apreciar su relevancia en la misma cultura.

Los dos casos en los que me enfocaré serán la improvisación musical en la música del periodo barroco y en el jazz. El primero caso como florecimiento y máxima representación de varias expresiones de improvisación musical que se desarrollaron desde los inicios del contrapunto, esto es, desde principios del siglo XIV, y que lograron su máxima expresión en la música del periodo barroco, aproximadamente en el siglo XVIII. El segundo caso, como un ejemplo reciente, e incluso actual, al que probablemente estamos más cercanos y en virtud del cual se retomó con gran auge la relevancia de la improvisación.

Así, para empezar con la música del periodo barroco nos devolveremos varios siglos atrás, hasta el inicio del contrapunto, y contaremos una breve historia desde allí hasta el florecimiento y expresión de la improvisación musical en varias manifestaciones propias del

¹⁴ Sin referirnos solo a la música del periodo clásico.

barroco, como la ornamentación o embellecimiento, el bajo continuo, las variaciones melódicas, las cadenzas, y la improvisación en el órgano. Posteriormente, en el jazz se distinguirán tres formas de improvisación: la ornamentación o improvisación parafraseada, la improvisación de fórmulas y la improvisación de motivos.

A. Una historia: la improvisación musical desde el contrapunto hasta la música del periodo barroco

Antes de entrar en la improvisación de la música del periodo barroco vale la pena ir un poco atrás en el tiempo para empezar a contar esta historia. Vamos a devolvemos hasta el siglo XIV, donde entra a la escena europea una de las primeras formas de improvisación musical en Occidente, y, a la vez, una de las técnicas más importantes para la composición y para la polifonía. Estamos hablando del contrapunto, aquel lenguaje polifónico sobre melodías llanas que nace como una práctica improvisatoria.

Empezar con el contrapunto nos permite encontrar rastros de improvisación musical en ciertas prácticas y técnicas musicales de las cuales tenemos documentación escrita. Nos enfocaremos en el contrapunto pues esta es, tal vez, la primera práctica improvisatoria de la cual tenemos una buena documentación. Además, dicha práctica no solo fue un ejemplo de improvisación, sino una de las técnicas más importantes en la teoría musical que se desarrolló e influyó hasta las expresiones de improvisación que vamos a ver en la música del periodo barroco, así como también en la composición musical (Moelants, 2014).

Para empezar, el término ‘contrapunto’ refiere a la técnica de poner un ‘punto contra otro punto’, lo que en otras palabras quiere decir poner una ‘nota contra otra nota’, puesto que durante esa época la notación musical apenas empezaba a configurarse, y las notas musicales se escribían con puntos. Al principio, se armonizaban solo dos voces, es decir, a una línea melódica, llamada

cantus, *cantus firmus*, o *vox principalis*, se añadía o ponía otra melodía, *discantus* o *vox organalis*. Así es como lo describe Petrus dictus Palma ociosa, uno de los primeros en escribir sobre el contrapunto,¹⁵ en uno de sus tratados: “punto contra punto, o una nota producida en instrumentos naturales contra otra nota” (como se cita en Moelants, 2014, p.18). Veamos un ejemplo para ilustrar esto, en su forma más elemental (figura 1):



Figura 1. Contrapunto, en su forma más elemental y sencilla, ‘primera especie’.

Las notas del *discantus* son de igual duración a la del *cantus firmus*. En este ejemplo, contra cada redonda¹⁶ del *cantus firmus* se escribe una redonda en el *discantus*. Copyright 1969 por Norden.

Además de ver que una línea se añade al *cantus firmus*, resulta importante destacar que esa línea, el contrapunto, “adquiere una forma melódica independiente y bella; bajo ninguna circunstancia puede tener el efecto de ser [...] ‘forzado’ ” (Jeppesen, 1939, p.109). Esta es la forma más fundamental del contrapunto, pero con el tiempo se desarrollaron otras formas más elaboradas. Además del contrapunto de primera especie, encontramos también de segunda, tercera, cuarta y quinta especie. Si en el primero la duración de las notas es la misma, entonces

¹⁵Propiamente no lo llama ‘contrapunto’, sino *simplex discantus*, pero se refiere a lo mismo. *Discantus* era el término que se usaba para referirse a la polifonía, y *simplex*, no en cuanto al número de voces sino respecto a la cualidad de las notas, que no se dividen, sino que mantienen entre ellas un todo. En otras palabras, no se trata de notas que se ‘parten’ en pequeños valores rítmicos. Entonces, *discantus simplex* quiere decir polifonía sin ritmo (Moelants, 2014).

¹⁶ Tradicionalmente, la figura rítmica para escribir el contrapunto en nuestra notación actual es la *redonda* (cuatro tiempos de negras).

en el de segunda especie, por ejemplo, las notas que se ponen contra el *cantus firmus* tienen la mitad de la duración. Si el *cantus firmus* se escribe en redondas, entonces el *discantus* se escribirá en blancas, como se muestra en el siguiente ejemplo:



Figura 2. Contrapunto, ‘segunda especie’. Las notas del *discantus* duran la mitad que las del *cantus firmus*. En este ejemplo, contra cada redonda del *cantus firmus* se escriben dos blancas en el *discantus*.

Copyright 1969 por Norden.

Junto a ello, otras formas de contrapunto tenían que ver con la cantidad de voces que se añadieran al *cantus firmus*. Hasta ahora, los ejemplos expuestos han sido de ‘dos-partes’, es decir, solo una voz se añade al *cantus firmus*. En el contrapunto de ‘tres-partes’ (figura 3), como su nombre lo indica, se trata de tres voces en contrapunto, esto se puede dar bien sea añadiendo dos líneas al *cantus firmus*, o una sola línea a un dúo pre-compuesto (Moelants, 2014).

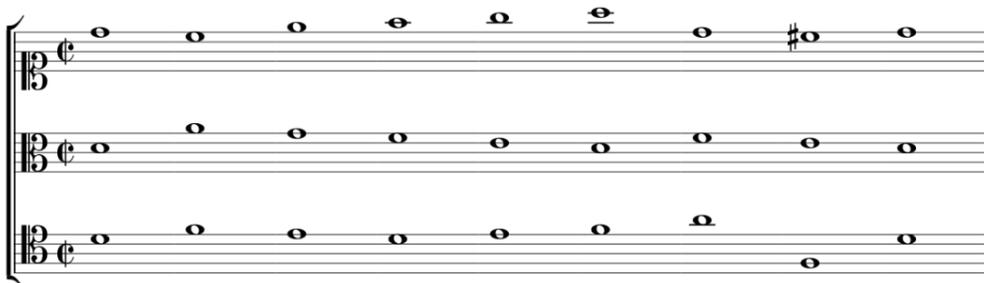


Figura 3. Contrapunto de ‘tres-partes’. Copyright 1939 por Jeppesen.

Más allá de entrar a distinguir cada una de las distintas formas del contrapunto, que con el tiempo tuvieron reglas específicas, lo que aquí se quiere resaltar es que el contrapunto nace como una práctica musical, como un lenguaje que se aprendía ‘hablándolo’, o, dado el contexto, ‘cantándolo’. El contrapunto es fundamentalmente, al menos en sus inicios, improvisación musical. Y a pesar de las otras formas o idiomas de polifonía medieval, como el *quintizare*, el órgano melismático o el *discant*; el contrapunto rápidamente se convirtió en el lenguaje musical de Europa, como un ‘lenguaje vivo’, y así se mantuvo incluso durante unos siglos más tarde (Moelants, 2014).

No obstante, con el tiempo se fijaron y documentaron ciertas reglas y parámetros del contrapunto por lo que, además de ser una práctica, fue también una teoría hasta convertirse en la base de la composición musical. Así, muy cerca de su surgimiento, el contrapunto se documentó, junto con algunos criterios o métodos de su práctica y enseñanza. La bula *Docta Sanctorum Patrum* del Papa Juan XXII influyó fuertemente en ello, sin por ello limitar su aspecto improvisatorio. Fue en virtud de la crítica del papa Juan XXII a ciertas prácticas musicales, incluidas otros tipos de polifonías distintas al contrapunto, que este último tuvo una fuerte acogida y desarrollo en la tradición musical occidental. Después de esta bula el contrapunto se convirtió en el lenguaje musical de la iglesia, y se consideraba la única forma apropiada de cantar polifonía en la iglesia católica (Moelants, 2014).

De la mano con ello, la composición de los cantos se volvió más normativa y especializada, por lo que con el tiempo fue cada vez más clara la distinción entre la música improvisada y escrita dentro del mismo contrapunto. Asimismo, fue hasta principios del siglo XVI cuando se hizo un procedimiento metodológico para ‘aprender a improvisar’, como se

observa en *Introdutione facilissima de canto* de Vicente Lusitano, donde se aprecia una sección sobre contrapuntos improvisados (Sadie & Tyrrell, 2001).

Vamos más adelante hasta la música del Renacimiento y, posteriormente, del periodo barroco. Me permito adelantarme de tal forma porque el contrapunto, desde que surgió hasta siglos posteriores, reflejó cierta continuidad en sus elementos y principales aspectos. Así, por ejemplo, el contrapunto que conoció y estudió Beethoven¹⁷ en el siglo XVIII fue fundamentalmente el mismo que el que surgió en el siglo XIV. Aquellos aspectos que cambian tienen que ver, sobre todo, con la forma de aprenderlo y enseñarlo. Entonces, por un lado, no difieren en la forma en la que se escribían (redondas; aunque en el medioevo se llamaran neumas), se trata de poner una nota-contras-otra-nota, y se mantiene su carácter autoritario en el currículo. Por otro lado, mientras que durante los siglos XV y XVI el contrapunto era un lenguaje vivo, en el siglo XVIII es ya una lengua muerta, a la que solo se accede por medio de documentos escritos, y no por la práctica improvisatoria (Moelants, 2014).

Más allá de la continuidad del principio del contrapunto, es hora de entrar a ver otras manifestaciones de la improvisación en la tradición occidental. Sigamos con el Renacimiento, donde varias expresiones nacieron, se desarrollaron y llegaron a ser una máxima expresión del siguiente periodo: el barroco.

Entonces, del siglo XIV, que fue donde empezamos, llegamos al siglo XVII, un tiempo de varios cambios en las técnicas y prácticas de la tradición musical: se pasa de la modalidad a la tonalidad, del contrapunto interválico al armónico, y de la polifonía vocal a la instrumental

¹⁷ El punto de señalar a Beethoven como ejemplo no tiene que ver, claramente, con la época que estamos estudiando, sino con el hecho de hablar de uno de los más grandes compositores, sobre todo respecto al contrapunto.

(Moelants, 2014). Este último influirá fuertemente en la música del periodo barroco, tanto en la composición como en la improvisación.

Sobre las expresiones de la improvisación musical en la música del Renacimiento y del Barroco vamos a ver las siguientes: la ornamentación o embellecimiento, el bajo continuo, las variaciones melódicas, las cadenzas y la improvisación en el órgano. Como veremos, muchas de estas prácticas no empezaron propiamente durante el periodo barroco, sino que datan de siglos anteriores, como el XVI, pero continuaron hasta el siglo XVII y más adelante.

1. Ornamentación

El periodo barroco, no solo en lo que respecta a la música sino en las artes en general, se caracterizó por la ornamentación, por el embellecimiento de una obra de arte. Esto se refleja ya desde la etimología de la palabra ‘barroco’, que refiere a una perla de forma irregular; y yéndonos al arte como tal, queremos decir que las obras de arte presentan este carácter ‘irregular’, principalmente, por la gran cantidad de adornos y embellecimientos. Fue la ornamentación una de las formas en las que la improvisación se desarrolló, tanto en la música sacra como en la secular, extendiéndose hasta “las arias de ópera y oratorio, a las cantatas y ‘conciertos sagrados’, a las canciones y piezas vocales de todo tipo y también hasta nuevas formas de música instrumental o vocal, especialmente sonatas y conciertos” (Bailey, 1993, p.19).

No obstante, es preciso aclarar que la ornamentación, así como las demás manifestaciones de la improvisación que veremos más adelante, no era algo nuevo para el Barroco, pero fue aquí donde alcanzó un gran auge y expresión. Fue en el siglo XVI cuando se empezaron a añadir pasajes floridos a un tema ya compuesto, bien fuera una o varias líneas de este, o la pieza completa. A estos adornos se le llamaron ‘disminuciones’, porque “reducían las notas largas de la pieza a un número de notas cortas” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.101). A esto también se le llamó

contrapunctus floridus, en contraste con el *contrapunctus simplex* (Moelants, 2014). Veamos el siguiente ejemplo para explicar en qué consiste este tipo de ornamentación:

The image displays musical notation for a melodic phrase. At the top, a single staff labeled 'simple line' shows four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. Below this, three staves labeled 'embellished versions' (a), (b), and (c) show the same phrase with various ornaments. Each embellished version starts with a group of sixteenth notes before the main melody. (a) starts with a sixteenth-note ornament on G4 and ends with the original C5. (b) starts with a sixteenth-note ornament on G4 and ends with a different note, D5. (c) starts with a sixteenth-note ornament on G4 and ends with a different note, D5.

Figura 4. Disminución. Copyright 2001 por Sadie & Tyrrell.

Vemos que la duración de cada una de las notas de la línea inicial es disminuida por un grupo de notas más cortas. Este ejemplo permite además ver tres formas en las que se solían hacer estas disminuciones. En el primer caso, en (a) vemos cómo la disminución empieza y termina con la nota de la línea simple. Es decir, la disminución de la primera nota (si/B), empieza y termina con esa misma nota (si-do-re-si). En contraste con ello, en el segundo caso, como se muestra en (b), si bien se inicia con la misma nota, se termina con una nota distinta. Si la nota es si, de nuevo, se empieza con ella, pero se termina con otra, en este caso, con do. Y, ya para terminar, la última opción (c) consiste en tener un poco más de libertad sobre la ornamentación (Sadie & Tyrrell, 2001).

Las disminuciones improvisadas influyeron hasta la música del periodo barroco, donde otras formas de ornamentación surgieron. Inicialmente, la ornamentación dependía

completamente del intérprete, sin embargo, con el tiempo, los compositores empezaron a tener más control sobre ella, de tal forma que escribían adornos y ciertos símbolos o abreviaciones en la notación musical. Pero esto no implicó la restricción de la libertad del músico intérprete, ya que la música escrita presentaba un ‘esqueleto’ de lo que se debía tocar, dejando una gran libertad al intérprete, y con ello, a la improvisación. (Sadie & Tyrrell, 2001).

Es importante tener en cuenta que aquí la improvisación podía consistir sencillamente en adornar un pasaje de una pieza musical, así como también en adornar una gran parte de la pieza o a la totalidad de ella. Lo característico en la música del periodo barroco fue el embellecimiento de una parte ya compuesta, de una pieza musical, y la creación de una o más partes. Y, aunque teóricamente era clara su distinción, en la práctica, en la improvisación como tal, no lo era.

1.1. Bajo continuo

De la mano con lo anterior, gracias al establecimiento del bajo continuo una buena parte de la ornamentación se desarrolló, como fue en el caso de los conciertos de ópera y música de cámara durante los siglos XVII y XVIII (Bailey, 1993). Con el tiempo se introdujeron nuevas modificaciones a la ornamentación improvisada, pues los compositores querían tener más control sobre ella, así que empezaron a escribirse abreviaciones para esos embellecimientos.¹⁸ Fue así como se desarrolló y estableció el bajo continuo, que consistía en una línea de bajo invariable con acordes improvisados, donde tanto la línea del bajo como la melódica estaban dadas. Esta técnica musical tuvo a su vez implicaciones en la armonía, precisamente por su enfoque vertical, en lugar de linear (Sadie & Tyrrell, 2001).

¹⁸ Este tipo de abreviaciones consistía en escribir una indicación sobre lo cual el músico debía improvisar. Así, algunas veces el *performance* se llevaba a cabo sin ningún tipo de estructura como tal, sino solo algunas pequeñas indicaciones, y es aquí justamente donde la improvisación adquiere un lugar principal. Tal es el caso de “Il Palazzo Incantato” de Luigi Rossi, que inicia con una sinfonía, para la cual solo el bajo continuo está dado (Sadie & Tyrrell, 2001).

A partir del bajo continuo se desarrollaron otro tipo de técnicas, prácticas y piezas musicales; la organización de la composición se empezó a construir sobre el principio del bajo como primera voz, de tal forma que el bajo representaba la base o planta de la composición. Fue a partir de este marco de referencia que, entre otras cosas, se estructuraron las progresiones sonoras: se consideraban las diferentes posibilidades que podían tocarse sobre él. El papel de la improvisación aquí lo jugaba el intérprete del bajo continuo, pues era quien realmente conducía el *performance*. Y, su experiencia dependía de qué tan consciente era del uso de esas diferentes combinaciones y disminuciones que podía encontrar y emplear (Moelants, 2014).

Además del aporte del bajo continuo a la composición y a las progresiones sonoras, este también dio paso al *partimento*, un nuevo tipo de pieza improvisada, donde solo la línea del bajo estaba dada, mientras que la melódica no lo estaba (Sadie & Tyrrell, 2001).

2. Variaciones melódicas

Junto a la ornamentación improvisada fue frecuente el uso de las variaciones, aquella técnica musical que consiste, como su nombre lo indica, en ‘variar’ en cierto grado un tema inicial. Si bien existen distintos tipos de variaciones, un elemento en común es el mantener la misma estructura, por ejemplo, en cuanto a la tonalidad, armonía, motivo o melodía. Por lo que aquello que varía tiene que ver con el número de voces, textura, dinámica, por las figuras y adornos empleados, así como también por la complejidad del tempo y métrica (Sampaolo, 2014).

No entraremos a distinguir y señalar cada una de las distintas formas en la que las variaciones se presentaron en la música del periodo barroco. Pues, de hecho, ya hemos mencionado algunas. El bajo continuo, por ejemplo, se puede ver como una forma en la que los

compositores enriquecían y ornamentaban las líneas melódicas del bajo. Y, tal vez, fueron estas las variaciones más populares del momento.¹⁹

Lo que se quiere resaltar es que tanto los compositores como los intérpretes podían proponer o proveer distintas variaciones. En otras palabras, la variación no se restringió a la composición en su forma tradicional, sino que en muchas ocasiones eran los intérpretes quienes componían y ejecutaban variaciones sobre un tema, simultáneamente. Lo que nos lleva a aproximar esta práctica musical a la noción de improvisación; muchas variaciones surgieron de la práctica de la improvisación musical. Es así como muchos intérpretes improvisaban variaciones melódicas de movimientos cortos, de tal forma que estos adquirirían una estructura más clara y una mayor duración, a la vez que permitían demostrar su habilidad improvisatoria.

3. Cadenzas

Cadenza, del término italiano *cadence*, es un pasaje de bravura, a modo de solo y sin acompañamiento, que suele estar presente al cierre de un movimiento de una composición. En él se pretende mostrar el gran virtuosismo y habilidades técnicas del intérprete (Nirala, 2015).

Las cadenzas usualmente eran improvisadas; si bien el compositor determinaba en qué ‘lugar’ o momento se debía llevar a cabo la cadenza, también se dejaba una gran libertad al intérprete, pues era él quien decidía lo que en ella iba a tocar. Es así como la cadenza tenía elementos de espontaneidad, imaginación y creatividad. En otras palabras, la cadenza fue un ejemplo de improvisación libre porque el intérprete tenía mucha más libertad a la hora de llevar a cabo el *performance*.

¹⁹ Un ejemplo de ello son las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, donde el tema inicial es seguido de 30 variaciones, cada una con métricas distintas. De la mano con ello, esta composición no solo es un claro ejemplo de lo que es una variación, sino también de la composición contrapuntística del momento.

Si bien es cierto que la cadenza, como aquella parte del concierto en el que un intérprete improvisaba sobre su instrumento, fue característico sobre todo del periodo clásico. Y, no solo esto, sino que no se limitó a la improvisación, sino que muchos compositores empezaron a escribir las cadenzas que el músico debía tocar. También es cierto que en la música del periodo barroco ya podemos dar cuenta de ella. Fue bastante característico de las obras de Corelli y de Vivaldi; así como también de Pietro Locatelli, quien publicó en *Capricii* las más difíciles y extensas cadenzas para los conciertos de “L’arte del violino op. 3”. Otro gran ejemplo es la cadenza para clavecín escrita para el primer movimiento del “Quinto Concierto de Brandeburgo”, aunque sea un caso bastante particular de una cadenza, debido a su extensión (Sadie & Tyrrell, 2001). Con esto, vemos cómo la cadenza no fue exclusivamente una manifestación de la improvisación de la música del periodo barroco, sino que es una expresión de la improvisación en la música clásica occidental.

4. Improvisación en el órgano

Por último, aunque la improvisación se dio tanto en la parte vocal como instrumental de la música barroca, hay algunos instrumentos en los que se manifestaba en mayor medida, y que, de cierta forma, llevaban al músico a improvisar. Tal es el caso del órgano, en el que se podía ornamentar una melodía vocal o instrumental, añadir voces en contrapunto, o improvisar por completo una pieza.

Lo que llama la atención del órgano, en relación con este tema, es que, incluso cuando en el resto de la música clásica de Europa la improvisación fue descuidada y suprimida, la improvisación en este instrumento sobrevivió y se siguió desarrollando. La pregunta es por qué; qué diferencia hay con los otros instrumentos. Una razón es que no hay tal cosa como un ‘órgano típico’, sino que cada instrumento tiene ciertas particularidades, lo que provee una oportunidad

para la improvisación: conocer el instrumento implica improvisar, pues el organista se enfrenta a una variedad enorme de posibilidades instrumentales. Además de esto, tocar el órgano requiere cierta adaptabilidad e invención práctica por parte del organista; “una situación en la que la creación de la música es una necesidad” (Bailey, 1993, p.30). Aunque haya un amplio repertorio de música para tocar en el órgano, en los servicios litúrgicos, es común que el organista improvise en gran parte de estos, pues debe adaptarse al sacerdote, a su ritmo. Los organistas improvisaban sobre el *cantus firmus*, y alternaban con el coro. “Para los organistas, la improvisación era tanto una tarea funcional como una artística” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.104).

La improvisación en el órgano también llevó a la elaboración de piezas completas, en la que “grandes compositores-performers de la época alcanzaron nuevos niveles de virtuosidad” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.111), como Sweelinck, Frescobaldi y Buxtehude. Junto con ellos está también Bach, una de las grandes figuras, no solo de la música del periodo barroco, sino de la historia de la música en general. Se sabe que Bach improvisó tanto preludios como fugas, así como también obras más extensas. Un ejemplo de ello es la fuga que improvisó en 1747 cuando visitó a Frederick el grande, y que luego trabajó para su “Ofrenda Musical”. Otro gran compositor reconocido por su virtuosidad al improvisar fue Händel, sobre todo en sus conciertos para órgano. Así, por ejemplo, en las partituras de “op.4 y 7”, al solista frecuentemente se le pide que toque *adagio ad lib* o *fuga ad lib* (Sadie & Tyrrell, 2001).

La pregunta que surge entonces es por qué la improvisación dejó de tener este papel tan importante en la historia de la música occidental. Un acercamiento a esta respuesta comprende dos aspectos, por un lado, el desarrollo de la notación musical y, por el otro, el ascenso que tuvo la figura del director de orquesta; aspectos que están directamente relacionados con el papel del compositor.

Con el tiempo, la notación musical occidental se desarrolló, hasta llegar a ser cada vez más específica respecto a lo que el compositor quería que se interpretara, al poder escribir los más pequeños detalles de la interpretación que quería de su obra. Así, la libertad del intérprete se ve cada vez más restringida, y, junto con esto, la improvisación. Esto podría llevarnos a pensar que en cuanto no tengamos una notación muy definida la improvisación tiene lugar en el *performance*. Pero no es tan sencillo, pues como veremos más adelante, en el jazz la improvisación juega un papel muy importante, aun cuando la notación musical occidental ya estaba bien desarrollada.

De la mano con esto, posterior al siglo XVII el papel del director de orquesta empezó a ser muy importante, pues es, entre otras cosas, un ‘representante del compositor’, que busca dar una interpretación fiel de la obra (Bailey, 1993). De esta forma, el compositor logra estar cada vez más presente en el *performance*, por medio de la notación musical y del compositor.

B. La improvisación en el jazz

Después de ver la restricción y eventual eliminación de la improvisación en la música clásica, en el ámbito académico y teórico de la música occidental, vamos a ver cómo unos siglos más tarde nace en Estados Unidos una expresión musical que permitirá revitalizar la improvisación en esta cultura: el jazz.

Antes de entrar a hablar de la improvisación en el jazz, es preciso aclarar que este ha sido bastante difícil de catalogar, bien sea como género, idioma, estilo e incluso familia de géneros musicales. En este trabajo no entraré a profundizar en este debate, ni me comprometeré con una u otra clasificación, pues la razón por la cual hablo del jazz es más que todo ilustrativa. Como ya se explicó, en este trabajo se busca ilustrar y resaltar la improvisación musical en el jazz.

Después de esa aclaración, es hora de introducirnos en el jazz. Para empezar, nos situamos a finales del siglo XIX en Nueva Orleans, aquella ciudad estadounidense que se suele tomar como la más importante a la hora de hablar del origen del jazz, aunque no es cierto que haya sido la única. Nueva Orleans era en ese entonces una ciudad en la que confluían diversas culturas, pueblos y razas; se encontraban tanto europeos (franceses, españoles, también ingleses, italianos, alemanes y eslavos) como descendientes de los esclavos negros llevados de África. Esta naturaleza multicultural alimentó una rica vida musical en la ciudad, donde:

Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folklórica y de ballet francesa, se marchaba al son de bandas militares que seguían los modelos prusiano o francés. En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* —los gritos cantados de los negros—, sus bailes y sus ritmos. (Berendt, 1994, p.22)

Es en este contexto donde nace el jazz, “mediante la confrontación de los negros con la música europea” (Berendt, 1994, p.694). Por una parte, la influencia de la música africana se puede apreciar en el sonido del jazz, en su ritmo, fraseo, y armonía del blues. Por otra parte, elementos como los sonidos vocales e instrumentales, la melodía y la armonía derivan principalmente de la tradición musical occidental (Berendt, 1994).

Sin embargo, no hay un único idioma o estilo del jazz, sino que a lo largo de su historia se han podido distinguir varios periodos. A modo de resumen, el primer periodo fue el *Jazz de Nueva Orleans*, por la referencia al lugar donde nació; más adelante, en los años treinta las *big bands* y los pequeños ensambles empezaron a marcar un nuevo idioma llamado *swing*; diez años más tarde el *bebop* destacaría un nuevo y característico patrón rítmico; luego, un desarrollo de él,

el *hard bop*, tendría lugar durante los años cincuenta; al finalizar esta década nace el *free jazz*, un movimiento que dejaría a un lado las restricciones formales del jazz; y, por último y al llegar hasta nuestros días, el jazz se ha ido fusionando con otros estilos y géneros musicales, como el rock y algunos ritmos latinos, por tomar algunos ejemplos (Berliner, 1994).

Más allá de entrar en uno u otro idioma, la improvisación musical, en términos generales, es un elemento característico del jazz, que ofrece las posibilidades de espontaneidad, sorpresa, descubrimiento y experimento, donde el riesgo y la repetición son esenciales. Si bien, no necesariamente está presente en todas las formas de jazz, sí lo está en su mayoría; ya sea en piezas que son improvisadas por completo, en solos o en variaciones sobre algún tema, por tomar algunos ejemplos. En relación con ello, el servicio del jazz, en palabras de Derek Bailey (1993), fue: “revivir algo casi extinto en la música Occidental: le recordó que interpretar música y crear música no son necesariamente actividades separadas, y que, en su mejor momento, la improvisación instrumental puede alcanzar los niveles más altos de expresión musical” (p.48).

Es importante tener en cuenta que una improvisación no nace completamente de la nada, de ningún esquema o punto de referencia. Aunque dos improvisaciones sean distintas, es posible identificar ciertos elementos en común, como son, algunas técnicas, frases, figuras, patrones, etc. Los músicos usualmente tienen ciertos elementos pre-compuestos que forman parte de su vocabulario (*storehouses*), y con los que juegan o alteran durante la improvisación, a la vez que se conciben nuevas ideas. Algunas veces los solistas adaptan ágilmente su vocabulario a las características de las composiciones, mientras que otras veces transforman estos elementos de las composiciones para que se adapten a sus ideas melódicas (Berliner, 1994).

Con miras a hablar de la improvisación musical en términos generales en el jazz, independientemente de un estilo particular, se tomará como su punto de partida una o más ideas

musicales. Es decir, es a partir de uno o más modelos musicales que un músico improvisa. Esas ideas pueden ser frases o motivos, así como también temas completos o partes de ellos. Y esos modelos se pueden ornamentar sutilmente, variar considerablemente o alterar radicalmente.

Es así como la improvisación puede constituir una parte de una pieza musical, por ejemplo, un solo entre un estribillo y otro en el *performance* de una *big band* (e.g. “In the Mood”, de Glenn Miller); así como también una improvisación puede dar paso a una nueva versión de un tema ya compuesto (como las distintas versiones que se han hecho de la canción “What is This Thing Called Love?”, un tema de treinta y dos compases en la forma AABA²⁰ que ha servido como base de numerosas improvisaciones (Sadie & Tyrrell, 2001));²¹ o, también, se puede llegar a improvisar una pieza por completo a partir, no de un tema ya compuesto, sino de, por ejemplo, solo dos tonos (tal es el caso de un *performance* del cuarteto de John Coltrane en *Birdland*, donde improvisaron durante una hora y quince minutos (Berliner, 1994)).

Con el propósito de ofrecer una descripción de la improvisación en el jazz seguiré las tres categorías que propone Barry Kernfeld para clasificar las distintas formas de improvisación, a saber: improvisación parafraseada, improvisación con base en motivos, e improvisación a partir

²⁰ El término ‘forma’, en música, hace referencia a la organización de los elementos musicales (ritmo, melodía, armonía, tono, textura, etc.) en el tiempo (Kamien, 1976).

Tradicionalmente los compositores han usado ciertas formas o patrones para organizar sus ideas musicales. Las diferentes formas musicales convencionalmente se expresan con diagramas de letras, como ABA. Dos factores son fundamentales para crear la forma musical: la repetición y el contraste. Un ejemplo básico es la forma ABA, una de las más simples, donde el elemento de repetición es A y el elemento de contraste es B. Un tema corto se presenta al principio (A), luego viene otra sección (B) que contrasta con la primera, y luego la primera otra vez (A). Si A regresa con una modificación significativa, esto se puede indicar con una A prima (Kerman, Tomlinson & Kerman, 2012).

²¹ Un ejemplo es la versión para piano, de James P. Johnson en estilo *stride*. En ella se aprecia el contraste de agudos entre varias melodías, y la introducción de varios pasajes de *boogie-woogie*. Otro ejemplo es la versión de “Norman Granz's Jam Session n.º 2”, un *performance* que consta de una sucesión informal de 26 coros de *swing* individual e improvisaciones de *bop*, seguidos de tres coros (Sadie & Tyrrell, 2001).

de fórmulas. Las últimas dos pueden desarrollarse en respuesta a un tema, y también independientemente de él, mientras que la primera solo sobre un tema (Sadie & Tyrrell, 2001).

1. Improvisación parafraseada

Se puede improvisar a partir de un tema o modelos musicales ya compuestos, transformándolos por medio de distintas variaciones, ya sean ornamentadas, más substancialmente variadas o radicalmente alteradas (Berliner, 1994). La improvisación parafraseada, por su parte, es la variación ornamentada de un tema o un fragmento de él, que permanece reconocible durante el *performance*; y dicha ornamentación puede ser tanto armónica como melódica (Sadie & Tyrrell, 2001); a continuación se explica e ilustra cada una de ellas.

En la ornamentación armónica los músicos buscan decorar o embellecer la estructura de un tema ya compuesto a partir de distintas técnicas, como son, la introducción de acordes ornamentales y la inserción armónica, para avivar los segmentos estáticos de la pieza.

Sobre los acordes ornamentales la idea es, a grandes rasgos, reemplazar unos acordes por otros que estén cercanos a los primeros y que tengan tonos en común, de tal forma que no varía la función de los acordes en la estructura de la pieza, y se preservan “las líneas esenciales de la progresión original” (Kernfeld, 1988, p.490). Hay distintas técnicas para introducir acordes ornamentales; el pianista Bill Dobbins, por ejemplo, sugiere un paso de acordes (diatónicos o cromáticos) entre los estructurales.²² De esta forma, los acordes ornamentales conectan diferentes inversiones del acorde estructural, como se aprecia a continuación (figura 5):

²² Cuando se altera un acorde de séptima disminuido y un acorde cromático ornamental, los improvisadores pueden crear un movimiento similar a una apoyatura entre ellos, al acercar el acorde ornamental desde un intervalo de tercera y resolver la disonancia a través de un movimiento cromático en la dirección opuesta (como se cita en Berliner, 1994, p.84).

♩ = 108-112 (double-time section)

[C7 FM7]

42

FM13 EM13 FM13

mp

Figura 5. Ejemplo de acordes ornamentales. Acompañamiento de Herbie Hancock, “I Thought About You”. Copyright 1994 por Berliner, p.534.

Asimismo, quien improvisa puede sustituir un nuevo acorde con una raíz distinta a la del acorde original (figura 6):

♩ = 176

[Bb7 Fm7 Bb7 Eb7]

63

Dm7 Bm9 E13 Eb13

Figura 6. Ejemplo de sustituciones: acordes que tienen diferentes raíces. Acompañamiento de Red Garland, “Blues by Five”. Copyright 1994 por Berliner, p.535.

De la mano con los acordes ornamentales está la inserción armónica,²³ en la cual se añaden acordes conexos entre aquellos de la progresión original. Esta técnica se usa comúnmente para romper la armonía estática de la forma de una pieza, y se logra, a diferencia de los acordes ornamentales, con movimientos más radicales (Berliner, 1994), por ejemplo (figura 7):

²³ Para referirse a la inserción de acordes, al final de una frase armónica o un coro, los músicos usan los términos *turnarounds* o *turnbacks* (Berliner, 1994, p.85).

Figura 7. Ejemplo de sustituciones: acordes de inserción armónica. Acompañamiento de Red Garland, “Bye, bye, Blackbird”. Copyright 1994 por Berliner, p.536.

Por otra parte, en la ornamentación melódica, el embellecimiento que se haga de ella no debe ser más compleja que la melodía inicial, pues esta se debe poder reconocer dentro del *performance*, por medio de ciertas frases, y de su estructura armónica (Sadie & Tyrrell, 2001). En este tipo de embellecimiento, los músicos toman como punto de partida la escala para adornar distintas frases de la pieza, y allí la creatividad de cada músico puede tomar un carácter diferente.

Se puede hacer uso de distintos recursos musicales para ornamentar una melodía, por ejemplo, el uso de *acciaccaturas* y mordentes a los tonos más importantes de la melodía, bien sea para articular los tonos o para producir cierto efecto sonoro (Berliner, 1994), como se observa en el siguiente triple mordente como un adorno incidental (figura 8):

Figura 8. Ejemplo de ornamentación melódica: diferentes aplicaciones de un mordente ornamental. Solo de Booker Little, “Memo: To Maurice”. Copyright 1994 por Berliner, p.598.

Aunque en muchas ocasiones los adornos sean incidentales, en otras ocasiones los ornamentos son contribuidos por algunos errores en una improvisación, como es el caso de la

inversión involuntaria de dos dedos que puede llevar a una frase con un nuevo giro melódico; una *acciaccatura* adjunta inadvertidamente al tono inicial de una frase puede sugerir adornar otros tonos en consecuencia (Berliner, 1994).

Más allá de este tipo de adornos, por medio de la ornamentación melódica se puede llegar a transformar una melodía con la creación de formas más creativas y con un carácter distinto, al transformar la melodía en patrones radicalmente distintos respecto al modelo original; así como también algunas veces se usan modelos alternativos a la melodía como base para inventar nuevas frases. En tales situaciones se puede apreciar cómo un tema musical le sirve a un músico, no solo como fin, sino como vehículo de invención (Berliner, 1994).

Para finalizar tomemos el siguiente ejemplo donde se puede apreciar la transformación de una frase del tema “What’s New?” de Clifford Brown (figura 9):

The image displays a musical score for the jazz standard "What's New?" in 4/4 time, with a tempo of 60 beats per minute. It features five staves of music. The first staff is the "lead sheet model" starting with a G7 chord. The subsequent four staves show various improvisations and ornaments. The second staff includes chords C, Bbm7, Eb7, and Ab6. The third staff features C, Bbm11, Eb13, AbM9, and Ab6. The fourth staff includes Dm9, G7(b9), C, Bbm11, Eb7, and AbM9. The fifth staff includes Dm7, G7(b9), CM7-6, Bbm11, Eb13, AbM9, and Ab6. The score is annotated with various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings.

Figura 9. Ejemplo de ornamentación melódica: transformación del modelo de una sola frase a través de figuras introductorias improvisadas, reformulación, y ornamentación. Solo de Clifford Brown, “What’s New?” Copyright 1994 por Berliner, p.520.

2. Improvisación a partir de fórmulas

La improvisación a partir de fórmulas tal vez sea la más común dentro del jazz porque está presente en todos sus estilos. Esta tiene como elemento principal varias ideas musicales, denominadas fórmulas, que se entrelazan y se combinan durante la improvisación. A diferencia de la variación ornamentada, aquí las distintas frases o fórmulas que se usen no deben ser tan evidentes al oído, sino que deben estar ‘escondidas’, a través de la variación, en líneas improvisadas. Por tanto, el reto al que se enfrenta el músico consiste en lograr un todo coherente al moldear y combinar las distintas ideas musicales que use (Sadie & Tyrrell, 2001).

La improvisación con base en fórmulas puede estar o no basada en un tema ya compuesto. En el primer caso, tanto la estructura rítmica como la armónica son constantes y no varían, al menos no significativamente en términos de métrica, longitud de frases, relaciones tonales, etc. Pero la forma general en la que el tema es tratado es mucho más libre, pues la armonía sí puede variar por medio de acordes alterados o sustituidos, y armonías extendidas. El más grande representante de este tipo de improvisación ha sido Charlie Parker. En una pieza musical como “Koko”, basado en el tema “Cherokee”, se puede apreciar una gran cantidad de fórmulas sobre las que Parker lleva a cabo su solo (Sadie & Tyrrell, 2001).

En el segundo caso, cuando la improvisación no está basada en un tema, sí puede estarlo en la imitación de *performances* ya establecidos, en la invención colectiva de los miembros de un conjunto, o en las propias ideas imaginadas y creadas por cada músico. En *performances* de *free jazz*, como los de Albert Ayler, se destaca este tipo de improvisación, donde se usan distintas fórmulas como base para improvisar varias líneas; pero estas fórmulas usualmente son difíciles de oír, de distinguir, y también de transcribir (Sadie & Tyrrell, 2001).

3. Improvisación con base en motivos

“Es la construcción de un nuevo material a través del desarrollo de un solo fragmento de una idea musical” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.130), en la que uno o más motivos forma la base de la improvisación, y se desarrollan a través de, por ejemplo, la ornamentación, transposición, desplazamiento melódico, disminución, argumentación o inversión. A diferencia de la improvisación formulada, aquí las ideas musicales resultan evidentes y explícitas al oír el tema, precisamente por la forma en la que se tratan. La dificultad está, entonces, en evadir las variaciones triviales que oscurecen el carácter del motivo (Sadie & Tyrrell, 2001).

Dentro de las distintas formas de improvisación a partir de motivos la más común es aquella en la que un solo motivo forma la base de una pieza o sección de ella. De manera más inusual, algunas veces dos o tres motivos son usados simultáneamente, y en otros casos, un motivo sigue a otro por un proceso de reacción en cadena, donde cada uno se varía hasta que se transforma en el siguiente. El solo de Coltrane en “So What” del álbum *Kind of Blue* y el de John Coltrane en “Impressions” permite ilustrar este punto (Sadie & Tyrrell, 2001).

Mientras que las otras dos formas de improvisación han estado presentes en los distintos estilos y periodos del jazz, esta última solo lo ha estado, significativamente, desde finales de los años cincuenta, pues hasta ese momento la estructura y características de las improvisaciones no permitían el desarrollo de uno o más motivos. Hasta la década de los cincuenta la improvisación de jazz solía estar basada en un tema, lo que usualmente implicaba ciertas progresiones que hacían que la improvisación, en términos generales, se moviera muy rápidamente (por el paso de uno, dos o cuatro acordes por compás). Por tanto, en este marco resultaba bastante difícil desarrollar sistemáticamente un motivo sin tropezar. No obstante, aunque pocos, algunos músicos desarrollaron esta improvisación dentro del *swing* y el *bebop* (e.g. Benny Carter, Count

Basie y Thelonious Monk). Más adelante, con el *free jazz* y el jazz fusión, los improvisadores, libres de la necesidad de seguir una progresión armónica muy rápida, le han dado más importancia a la improvisación con base en motivos (Sadie & Tyrrell, 2001).

Para terminar este capítulo, y dar paso al siguiente, retomemos algunas cuestiones. En primer lugar, ya tenemos una noción de la improvisación musical desde una mirada musicológica, que la caracteriza como una práctica musical en la que, fundamentalmente, se compone o se conciben ciertas ideas musicales mientras estas, a su vez, se ejecutan. En segundo lugar, con el ánimo de delimitar el tema de la investigación, centramos nuestra atención en la tradición occidental, en la relevancia que ha tenido la improvisación en ella, al tomar dos ejemplos que nos ayuda a ilustrar este punto: la música del periodo barroco y del jazz. En ambos casos se mostró, de manera general, distintas manifestaciones claras de improvisación musical, así como también se señaló que la improvisación ha estado presente en nuestra cultura desde un buen tiempo atrás.

Entonces, podemos decir que ya nos adentramos en el punto de partida de esta investigación, a saber, la improvisación musical. De tal forma que podemos dar paso al estudio de la teoría tipo/instancia de las obras musicales.

Capítulo II

Sobre la teoría tipo/instancia de las obras musicales

¿Qué es una obra musical? Una obra musical es una entidad abstracta, un tipo, cuyas instancias²⁴ son patrones de sonidos concretos. Su identidad está determinada, no por las instancias que actualmente tenga el tipo, sino por la condición que un objeto debe cumplir para ser una instancia de ese tipo, de manera que una obra musical no tiene sus instancias de manera esencial. Así es como Julian Dodd (Dodd, 2007) propone concebir el estatus ontológico de las obras musicales a partir de la teoría tipo/instancia, teoría que explica tanto la naturaleza repetible de las obras musicales como su audibilidad.

En este capítulo, en primer lugar, se presentará la teoría tipo/instancia que Dodd expone en *Works of Music: An Essay in Ontology*, en la que se caracteriza a los tipos como: (1) eternos, (2) abstractos, (3) no-estructurados, y, (4) tanto temporal como modalmente inflexibles. En segundo lugar, se explicará cómo se aplica esta teoría al caso de las obras musicales, es decir, entender las obras musicales como tipos eternos, abstractos, sin estructura, y tanto temporal como modalmente inflexibles.²⁵

A. Teoría tipo/instancia

La distinción entre un tipo y sus instancias es una distinción ontológica entre un tipo general de cosas y sus instancias particulares y concretas. En ontología del arte, usualmente, es preciso distinguir las obras de arte (tipos) de sus encarnaciones físicas (instancias). Puede haber más de un solo caso de una escultura hecha de un mismo molde, más de una copia de una misma

²⁴ La traducción que voy a emplear de la distinción *type/token* es tipo/instancia, para evitar la ambigüedad o confusión que se puede presentar con el término ‘caso’; y para hacer uso del verbo ‘instanciar’.

²⁵ Esta misma estructura y caracterización de los tipos se usará en el tercer capítulo para estudiar el caso de la improvisación como obra musical. En dicho capítulo se retomará la caracterización ofrecida en el primer capítulo sobre la improvisación musical, y la categorización de las obras musicales como tipos.

película, y más de un *performance* de una misma obra musical, por tomar algunos ejemplos (Wetzel, 2014).

Propiamente en la música, esta distinción permite dar respuesta a dos cuestiones referentes a la naturaleza ontológica de las obras musicales, a saber, su repetibilidad y audibilidad.

Las obras musicales, a diferencia de obras de arte como las pinturas y esculturas, son repetibles en la medida en que tienen la capacidad de tener múltiples instancias genuinas. Si bien es cierto que una pintura puede ser copiada, una copia de ella, por más semejante que sea a la obra original, no se identificará con la obra misma, sino que seguirá siendo una copia (Dodd, 2007). A diferencia de ello, en la música no hay tal cosa como la copia de una obra; “hay, de hecho, composiciones que falsamente pretenden ser de Haydn, así como hay pinturas que falsamente pretenden ser de Rembrandt; pero de la “Sinfonía Londres”, a diferencia de “Lucrecia”, no puede haber copias” (Goodman, 1968, p.112).

Así, por ejemplo, la “Sonata n.º 29 para piano en Bb”, o “Hammerklavier”, de Beethoven puede ser interpretada una y otra vez, como de hecho ha sucedido (el *performance* de Murray Perahia, Daniel Barenboim, Alfred Brendel, o Vladimir Áshkenazy, entre otros) y tales *performances* no son meras copias de la obra de Beethoven sino instancias genuinas de ella. Aunque los *performances* puedan variar en precisión, puesto que unos pueden ser más fieles a las instrucciones del compositor que otras, todos los *performances* de una obra serán instancias

genuinas de ella; mientras que incluso la copia más exacta de una pintura, como “Lucrecia”, seguirá siendo una copia de la obra, y no una instancia nueva (Goodman, 1968).²⁶

Asimismo, en virtud de la relación que mantiene una obra musical con sus *performances* a partir de la teoría tipo/instancia, se explica también su audibilidad, esto es, cómo es posible escuchar una obra al escuchar un *performance* de ella (Dodd, 2007). Por ahora, solo para ilustrar, cuando escucho un *performance* de la “Sonata para piano n.º. 29 en Bb” de Beethoven, escucho la obra misma, aunque lo que escuche *directamente* sea el *performance*, y la obra solo la escuche en un sentido *derivado*; como se desarrollará más adelante (en la sección B.2).

Esta característica de las obras musicales de poder tener múltiples instancias, y la relación que mantiene con ellas, se explica en términos de la distinción tipo/instancia, así como también el hecho de poder escuchar una obra musical en virtud de escuchar uno de sus *performances*. Así, vemos que la distinción tipo/instancia responde a nuestra caracterización inicial de las obras musicales: a su audibilidad y repetibilidad. Pero esto no basta para decir qué son las obras musicales, razón por la cual a continuación veremos qué es un tipo, cuáles son sus características. Y, más adelante, si las obras musicales se pueden entender como tipos.

1. Los tipos son eternos

La identidad de un tipo, siguiendo a Ian Rumfitt, depende de la condición que algo cumple o tendría que cumplir para ser una de sus instancias (Rumfitt, 1993), y esa condición es una propiedad. Con base en esto, para poder explicar el carácter eterno de los tipos (esto es, que existen en todo momento), Dodd primero introduce y explica la forma en que va a entender la

²⁶ No obstante, para Goodman hay grados de precisión, hay elementos que son partes constitutivas de una obra musical. Por lo que, si un *performance* no es fiel a la partitura, a la notación musical, entonces no es considerado una instancia de esa obra.

noción de propiedad. Aquí se destacan dos cuestiones que se tratarán inmediatamente, a saber, la relación y diferencia ontológica entre los tipos y las propiedades, y sus condiciones de existencia.

1.1. Tipos y propiedades

Dodd defiende una postura platonista sobre los tipos, según la cual los tipos existen eternamente, esto es, existen todo momento, lo que implica que no empiezan ni dejan de existir.²⁷ Los tipos, dice Dodd, tienen una existencia eterna porque: (i) para cualquier tipo K y cualquier tiempo t , K existe en t , si su propiedad asociada, ser un k , existe en t ; y (ii) todas las propiedades son eternas (Dodd. 2007). Veamos cómo funciona este argumento.

Primero, (i), un tipo y una propiedad se relacionan por medio de la ‘función asociativa’, “un mapeo uno-a-uno de las propiedades en tipos: para cualquier propiedad que sea *ser un K* , el valor de esta función es K , el tipo asociado de la propiedad, y cada tipo es el asociado de exactamente una propiedad” (Dodd, 2007, p.60). Así, la existencia de un tipo está garantizada por la existencia de una propiedad, a la cual está asociado. Es decir, siempre y cuando exista una propiedad, existe una condición que algo debe cumplir para ser una instancia de ella, y cuando exista tal condición, existe el tipo. Por ejemplo, el tipo *trébol de tres hojas* está asociado con la propiedad *ser un trébol de tres hojas*, es decir, la condición que algo debe cumplir en orden de ser un *trébol de tres hojas*, de tal forma que la existencia del tipo se garantiza por la existencia de dicha condición.

Hasta el momento parece ser clara la relación entre propiedades y tipos, al menos respecto a la función asociativa. Sin embargo, es preciso señalar que si bien están íntimamente

²⁷ Véase en Dodd 2007; Wolterstorff 1980; Kaplan 1990.

relacionados, y ambos tienen la capacidad de instanciarse en particulares, son ontológicamente distintos.

Por un lado, los tipos son entidades en sí mismas y no características de algo, como sí lo son las propiedades; la relación que estas últimas mantienen con los objetos es directa, ontológicamente, por lo que son intrínsecamente *de* los objetos, dependen de ellos, mientras que los tipos no; su identidad no está determinada por las instancias que tenga (Dodd, 2007). Así, por ejemplo, el tipo *trébol de tres hojas* no es un predicado ni un nombre sistemáticamente relacionado con ese tipo de predicados, sino que es algo en sí mismo, y aparece en predicados que son explícitamente relacionales, como: ‘esa planta es un *trébol de tres hojas*’.

Por otro lado, a los tipos, pero no a las propiedades, se les puede adscribir predicados que se le adscriben a sus instancias, por el hecho de ser instancias de ese tipo. Esto es, el predicado ‘es verde’ es verdadero del tipo *trébol de tres hojas*, pero no lo es de la propiedad *ser verde*; la propiedad no es verde mientras que el trébol sí lo es.

Segundo, (ii), los tipos son eternos porque las propiedades, con las cuales están relacionados, existen eternamente. Este argumento merece un poco más de atención y dedicación, pues hay varias maneras de considerar las condiciones de existencia de las propiedades. Brevemente, la cuestión es que frente a las condiciones de existencia de las propiedades podemos decir que estas o bien son completamente dependientes de los tipos o completamente independientes de ellos. Sin embargo, ambas posturas presentan ciertos problemas, por lo que Dodd expone tres alternativas a ellas, y defiende una de ellas, la cual implica aceptar la idea que las propiedades existen eternamente. Veamos esto con detalle en la sección que viene inmediatamente.

1.2. Condiciones de existencia de las propiedades

El punto de dedicar esta sección a abordar las condiciones de existencia de las propiedades está en poder llegar a la afirmación que las propiedades existen eternamente, para así, a su vez, argumentar la existencia eterna de los tipos, que es la primera característica que Dodd le atribuye a estas entidades. La existencia eterna de las propiedades nos lleva a reconocer la existencia eternas de los tipos porque la identidad de un tipo depende de la condición que algo cumple o tendría que cumplir para ser una de sus instancias (Rumfitt, 1993), y esa condición es una propiedad.

Al tener en cuenta las características de las propiedades se presentan dos opciones, o caminos extremos, que queremos evitar: (a) las propiedades son completamente independientes de los tipos, o (b) las propiedades son completamente dependientes de ellos. Primero veamos por qué queremos evitar estos dos caminos, y luego veamos si hay o no alternativas a ellos.

De acuerdo con la primera (a), las propiedades son trascendentes, esto es, son entidades a las que nos podemos referir, o pensar acerca de ellas, sin la necesidad de referir o pensar en entidades concretas. En este sentido, las propiedades no son intrínsecamente propiedades de objetos, por lo que se podría hablar de propiedades necesariamente no-instanciadas (por ejemplo, la propiedad de *ser un cuadrado redondo* puede existir incluso si no hay ningún objeto que sea un cuadrado redondo).

De acuerdo con la segunda (b), las propiedades existen solo en los momentos en los que actualmente se instancian; existen y dejan de existir de acuerdo a sus instancias. La propiedad *ser un trébol de tres hojas* existe solo cuando hay un objeto, en este caso una planta, que la instancia, y deja de existir en cuanto ella deja de existir, es decir, la propiedad *ser un trébol de tres hojas* dejará de existir en cuanto ya no haya más plantas que sean un *trébol de tres hojas*.

Pero resulta que ambas opciones presentan ciertos problemas. Por un lado, si se piensa que las propiedades y los objetos son completamente independientes, entonces parece que las propiedades y sus instancias ocupan diferentes reinos, y no quedaría muy claro cómo es que un objeto particular puede llegar a tener una propiedad (Dodd, 2007). Si decimos que la propiedad *ser un trébol de tres hojas* es completamente independiente de los objetos que pueden tener esa propiedad; esto es, que la propiedad y el objeto (en este caso una planta) están en ámbitos distintos e independientes, entonces no es claro cómo es que un objeto puede *ser un trébol de tres hojas*.

Por otro lado, una propiedad es una condición que algo debe cumplir, es una forma en la que algo es. Por lo que el hecho de que no se instancie quiere decir que ningún objeto cumple esa condición, pero no por ello que la propiedad en sí misma deje de existir (Dodd, 2007). Es decir, incluso si la propiedad *ser un trébol de tres hojas* en un tiempo t , no se cumple, no quiere decir que por ello la propiedad no exista, sino que, en ese tiempo t , no hay ningún objeto que satisfaga tal condición.

Para evitar estas dos posturas tan extremas y problemáticas parece que lo prudente es encontrar un punto medio, alguna forma de decir que no se trata de una completa independencia ni dependencia. Es así como encontramos tres posiciones intermedias: una postura que defiende Dodd; una segunda alternativa propuesta por Armstrong; y una tercera. Vamos a ver en qué consiste cada una y por qué son posiciones intermedias, por qué evitan las dos posturas iniciales que ya se expusieron. Para recordar, vamos a ver cómo evitan: (a) las propiedades son completamente independientes de los tipos, y (b) las propiedades son completamente dependientes de ellos.

En primer lugar, la postura de Dodd sostiene que las propiedades son entidades esencialmente instanciables. Esta alternativa no cae en (a) porque da razón de la relación entre propiedades y objetos al atarlos conceptualmente: “una propiedad *es* esencialmente el tipo de cosa que es capaz de ser instanciada” (Dodd, 2007, p.62). Y, precisamente por esto último, tampoco cae en (b), porque las propiedades existen eternamente y no solo cuando de hecho se instancian, pero no en completa independencia de que algo puede, al menos en potencia, tener esa propiedad. Por ejemplo, la propiedad *ser un trébol de tres hojas* es aquello que puede ser instanciado; podemos pensar en un objeto que tenga esa propiedad. Lo esencial de una propiedad es precisamente el poder instanciarse, sin por ello decir que de hecho tenga que instanciarse.

En segundo lugar, Armstrong (como se cita en Dodd, 2007, p.62), sostiene que “una propiedad F existe en [un tiempo] t solo en caso de que exista un tiempo t^* tal que t^* es antes, después, o idéntico a t , y F es instanciada en t^* ”. Con esto se niega la existencia de propiedades no-instanciadas, que es lo que busca argumentar Armstrong al “asumir la verdad del Principio de Instanciación” (Armstrong, 1989, p.81), esto es, aquel principio según el cual todos los universales se instancian. Según esta postura, una vez una propiedad se pueda instanciar en un tiempo t , esa propiedad existe incluso en tiempos posteriores; con que una propiedad, *ser un k* se instancie en un tiempo, no hay ningún tiempo en el que no exista. Esta alternativa evita (a) porque no separa por completo propiedades y objetos, y también evita (b) al afirmar que, una vez se instancia una propiedad esta no puede dejar de existir, incluso si no vuelve a ser instanciada.

Sin embargo, esta concepción sobre las condiciones de existencia de las propiedades conduce a un resultado poco favorable. Esta forma de entender las condiciones de existencia de las propiedades nos lleva a “negar la existencia de propiedades que contingentemente resulta que nunca se instancian en todo el curso de nuestro universo actual” (Howell, 2002, p.114). Es decir,

si admitimos que una propiedad existe solo si, de hecho, en algún tiempo se instancia, entonces la existencia de aquellas propiedades que tengan la capacidad de instanciarse, pero que, contingentemente, nunca suceda, no se aceptaría. De alguna forma la existencia de las propiedades estaría condicionada, no a su capacidad de instanciación, sino al hecho que de hecho se instancien. Las propiedades, entonces, dependerían de los objetos que las instancien. Y el punto está en que la noción de propiedad que hasta ahora se ha manejado sí admite la existencia de este tipo de propiedades;²⁸ el que sea un modo de existencia disponible a las cosas no requiere que esas condiciones de hecho se cumplan por una cosa en un tiempo.

Según la tercera alternativa, la existencia de las propiedades está determinada por su posibilidad de instanciación, de manera que las propiedades y los objetos particulares se relacionan conceptualmente, pero, a diferencia de la tesis de Dodd, las propiedades solo existen desde el momento en que son o han sido instanciadas. De manera más precisa, “una propiedad F existe en t solo en caso de que haya un tiempo t^* tal que t^* es anterior o idéntico a (pero no posterior) t , y es posible para F instanciarse en t^* ” (Dodd, 2007, p.64).

No obstante, a partir de la noción de propiedad, una condición que un objeto debe cumplir para ser una instancia de ella, y del hecho de que en un tiempo t ningún objeto cumpla una propiedad n , no se sigue que tal propiedad no exista. En otras palabras, decir que una propiedad no se ha instanciado solo quiere decir que hasta ese momento no hay un objeto que cumpla tal condición, pero no que tal propiedad de hecho no exista; la condición existe, solo que no se satisface. En este momento ningún objeto satisface la propiedad *ser un niño que nace en el*

²⁸Pensar las propiedades como *formas en las que las cosas son*, es decir, un modo de existencia disponible a las cosas (Levinson, 1992). Ver también, Levinson 1978.

2050, pero no por ello la propiedad en sí misma no existe, sino que hasta el momento ningún objeto, en este caso una persona, cumple tal condición.

Para reforzar este argumento Dodd adapta un punto de Loux: “así como la verdad de una afirmación sobre un objeto presupone la existencia actual de ese objeto, la verdad necesaria de una afirmación acerca de este u otro objeto presupone la existencia necesaria del objeto” (Loux, 2006, p.42). En otras palabras, “postular la existencia de las propiedades también nos conduce a suponer que estas propiedades existen *antes* de que sea posible para ellas instanciarse” (Dodd, 2007, p.64). Al decir ‘*a* es un trébol de tres hojas’ nos comprometemos con la existencia de la propiedad *ser un trébol de tres hojas*, pues expresamos si es verdadero o falso que *a* satisfaga una propiedad.

Entonces, parece que tenemos buenas razones para pensar que la posición de Dodd es la mejor opción sobre las condiciones de existencia de las propiedades, lo que significa que evitar (a) y (b) requiere aceptar la idea de que las propiedades existen eternamente.

2. Los tipos son abstractos

Ya hablamos del tiempo, de las características temporales de los tipos, ahora hablemos de sus características espaciales. Inicialmente tenemos dos grandes opciones: los tipos están o no en el espacio. Julian Dodd defiende la segunda opción: los tipos son entidades abstractas, es decir que no están localizados en el espacio, aunque sus instancias sí lo estén; contrario a la idea de que los tipos son entidades concretas. Sobre esta idea Dodd rechaza dos alternativas: los tipos como entidades concretas pero distribuidas en el espacio, y los tipos como *objetos continuos* en el espacio, es decir, que tienen una existencia persistente en el espacio. Veamos qué dice Dodd frente a estas dos opciones, en qué consisten y por qué las rechaza.

Primero, decir que los tipos son entidades concretas pero distribuidas en el espacio resulta bastante contra intuitivo, pues diríamos entonces que una parte de un tipo se encuentra en un lugar, y otra parte en otro. Si tomamos el ejemplo de un *trébol de tres* hojas, podríamos decir que si está distribuido en el espacio, una parte de él se encuentra en el trébol del jardín y otra en el trébol de bosque, y en cada una de sus instancias particulares. Así, para poder tener el trébol en su totalidad tendríamos que tener todas sus partes. En el caso de las obras musicales, decir que sus *performances* son sus partes espaciales, nos llevaría a decir que al escuchar uno de ellos no se estaría escuchando la obra completa. Es decir, que para escuchar el “Hammerklavier”, en su totalidad, tendríamos que escuchar todos sus *performances*, pues de lo contrario solo escucharíamos una parte de ella. Esta es una afirmación difícil de aceptar, bastante problemática y contra intuitiva, pues cuando le digo a alguien que escuché un *performance* del “Hammerklavier” por Daniel Barenboim quiero decirle que escuché la obra, en su totalidad, y no una parte de ella. De igual forma, quiero decir que Daniel Barenboim interpretó el “Hammerklavier”.

Segundo, decir que los tipos son *objetos continuos* en el espacio quiere decir que son entidades que, aunque sean concretas, no tienen partes espaciales, y están completamente presentes donde estén sus instancias (Zemach, 1970). Así, el tipo *trébol de tres hojas* se encontrará donde sea que se instancie, esto es, donde sea que encontremos de hecho un trébol (en el parque, en un sendero, en el bosque, etc.). Pero, como no tiene partes espaciales, entonces en cualquiera de sus instancias se encontrará completamente. La cuestión es que algunas veces los predicados que hacemos sobre los tipos expresan un aspecto espacial respecto a sus instancias (Dodd, 2007). Si el trébol es un *objeto continuo* en el espacio, si no tiene partes espaciales, entonces, ¿cómo puede tener tres hojas?

Pero esta misma dificultad se presenta cuando decimos que los tipos son entidades abstractas. Si el tipo ‘trébol de tres hojas’ es una entidad abstracta, ¿puede tener tres hojas? Si queremos defender una posición platonista también es necesario responder a este problema. La respuesta que Dodd ofrece es la *predicación analógica*, una doctrina propuesta por Wolterstorff (1980). Esta consiste en decir que los tipos y sus instancias no comparten las mismas *propiedades*, sino que comparten los mismos *predicados*: predicados que, cuando se aplican a los tipos, expresan propiedades diferentes pero que están sistemáticamente relacionadas con las propiedades expresadas por estos predicados cuando se aplican a sus instancias. Hablamos de un tipo en virtud de hablar de lo que sería para algo ser una de sus instancias. Es así como podemos decir que un trébol de tres hojas tiene tres hojas. Este predicado expresa la propiedad de tener tres hojas, pero aplicada a la instancia, esto es, al caso concreto de, por ejemplo, el trébol que encontramos en el parque.

3. Los tipos no tienen estructura

Decir que los tipos no tienen estructura es decir que no tienen partes, ni temporales ni espaciales. Primero, puesto que son abstractos carecen de partes espaciales, como se explicó previamente; la forma en la que caracterizamos la estructura de una instancia no tiene aplicación en el tipo del cual esa instancia es una instancia de ese tipo.

La pregunta que sigue es si podemos decir lo mismo respecto de las partes temporales, o si por el contrario debemos también negar esa forma de estructura. Como ya se mencionó, los tipos son eternos, por lo que existen en el tiempo, en todo momento, pero no están extendidos en él, sino que solo sus instancias lo están (Dodd, 2007). Es decir, las instancias de un tipo sí están en el tiempo, y también en el espacio. En el caso del tipo *trébol de tres hojas*, si voy al jardín puedo ver que una instancia de ese tipo, un trébol, está en un lugar y momento determinado. Sin

embargo, el tipo, como entidad abstracta, no lo está. Aquello que está extendido en el tiempo y en el espacio es un objeto que resulta ser la instancia de este determinado tipo, pero no el tipo como tal.

Pero, no solo esto, sino que los tipos no son estructurados de ninguna forma, no son complejos ontológicamente hablando, porque un tipo solo es una entidad que ata instancias, y la manera de hacerlo es si ellas tienen su propiedad-asociada. Lo que aquí se quiere señalar es que, al hablar de un tipo, de su identidad, lo que cuenta es su propiedad-asociada, nada más. Recordemos que la identidad de un tipo está determinada, no por las instancias que actualmente tiene el tipo, sino por la condición que un objeto debe cumplir para ser una instancia de ese tipo. Así, una instancia de un *trébol de tres hojas* será aquella que cumpla la condición de tener tres hojas. De alguna forma esto puede sonar complejo, pero no se trata de una complejidad ontológica; “no se sigue que el tipo en sí mismo sea ontológicamente complejo” (Dodd, 2007, p.48-50). Aunque se pueda hablar de una cierta complejidad en la forma en la que se estructura una instancia, no por ello se dice que el tipo como tal sea complejo, pues al hablar del tipo solo se tiene en cuenta, fundamentalmente, la propiedad-asociada.

4. Los tipos son temporal y modalmente inflexibles

Que los tipos sean tanto modal como temporalmente inflexibles quiere decir que tienen sus propiedades intrínsecas necesariamente, esto es, propiedades que no pueden cambiar con el tiempo. Por un lado, son modalmente inflexibles, es decir, no pueden tener, en ningún mundo posible, cualidades distintas a las que actualmente tienen (Rohrbaugh, 2003). Por otro lado, son temporalmente inflexibles porque los tipos son incapaces de cambiar en sus propiedades intrínsecas sobre el tiempo (Rohrbaugh, 2003). Esto no quiere decir que no haya cambios, pero si los tipos cambian de tal manera que sean identificados por propiedades diferentes entonces son,

estrictamente, tipos diferentes. Por ejemplo, si cambia el diseño del *Ford Thunderbird*, si se modifica el modelo original, entonces se tratará de un nuevo modelo, con propiedades intrínsecas distintas; sería un tipo diferente.

Solo las propiedades intrínsecas de una entidad son relevantes para la pregunta acerca de si es temporal o modalmente cambiante; esto es, si los tipos pudieron haber sido diferentes, o pueden cambiar en el tiempo, en sí mismos. Así, el hecho de que los tipos puedan tener más o menos instancias no indica que los tipos puedan ser diferentes. De haber algún cambio en sus propiedades intrínsecas, esto es, en el tipo en sí mismo, se trataría de un nuevo tipo, y no del mismo.

Antes de entrar a ver las obras musicales como tipos, recordemos lo que hasta este punto se ha dicho en este capítulo. Primero, sobre la existencia eterna de los tipos vimos que la identidad de un tipo depende de la condición que algo cumple o tendría que cumplir para ser una de sus instancias, y esa condición es una propiedad. A partir de aquí se explicó que los tipos son eternos porque: (i) para cualquier tipo K y cualquier tiempo t , K existe en t , si su propiedad asociada, ser un k , existe en t ; y (ii) todas las propiedades son eternas. Al desarrollar este argumento vimos, por un lado, la distinción ontológica y estrecha relación entre los tipos y las propiedades. Y, por otro lado, las condiciones de existencia de las propiedades, sobre lo cual se llegó a la conclusión que las propiedades son entidades esencialmente instanciables.

Segundo, los tipos son abstractos, no están localizados en el espacio, aunque sus instancias sí lo estén. Contrario a la idea de que los tipos son entidades concretas pero distribuidas en el espacio, o que son *objetos continuos* en el espacio, es decir, que tienen una existencia persistente en el espacio.

Tercero, los tipos no tienen estructura, es decir que no tienen partes, ni temporales ni espaciales. Así como tampoco están estructurados de ninguna forma, no son complejos ontológicamente hablando, porque un tipo solo es una entidad que ata instancias, y la manera de hacerlo es si ellas tienen su propiedad-asociada. Lo que aquí se quiere señalar es que, al hablar de un tipo, de su identidad, lo que cuenta es su propiedad-asociada, nada más.

Por último, los tipos son temporal y modalmente inflexibles, es decir, tienen sus propiedades intrínsecas necesariamente, propiedades que no pueden cambiar con el tiempo.

B. Teoría tipo/instancia y las obras musicales

Ahora que ya hemos visto una forma de entender qué son los tipos veamos qué significa decir que las obras musicales son tipos, esto es, entidades eternas, abstractas, sin estructura y tanto temporal como modalmente inflexibles.

Antes de entrar en detalle en cada una de estas características es importante comprender la relación tipo/instancia en las obras musicales, esto es, la relación que mantiene una obra con sus instancias. La obra se va a tomar como un tipo, y sus *performances* como instancias de ese tipo. Tomemos por ejemplo la obra “What is This Thing Called Love?”, un tema compuesto por Cole Porter en 1929, que se ha popularizado en el jazz, y se ha interpretado en numerosas ocasiones por diferentes artistas; como Elsie Carlisle, Ella Fitzgerald, Bill Evans, entre otros. Esos *performances* de la obra (tipo) son sus instancias. En cada una de las siguientes secciones se retomará este ejemplo para ilustrar cada una de las características de las obras musicales, como tipos.

1. Las obras musicales son eternas

Las obras musicales, como tipos, existen eternamente, dado que un tipo existe en un tiempo t si la propiedad a la cual está asociado existe también en ese tiempo, y todas las

propiedades son eternas. En relación con el carácter eterno de las obras musicales, tres afirmaciones, potencialmente problemáticas, se siguen: (a) las obras musicales no dependen de ser ejecutadas para existir, (b) las obras musicales no pueden destruirse, y (c) las obras musicales no son, en estricto sentido, creadas por sus compositores (Dodd, 2007).

A continuación se estudiará cada una de estas afirmaciones. Respecto a la primera se dirá en qué medida una obra no depende de sus *performances* para existir, es decir, por qué una obra musical existe independientemente de que nunca sea interpretada. En relación con ello, sobre la segunda afirmación se argumentará por qué una obra musical no se puede destruir, al presentar una forma en la que se podría hablar de su destrucción. Por último, se tratará la afirmación más problemática, que nos llevará a hablar de descubrimiento en lugar de creación, respecto a la relación entre los compositores y las obras musicales.

Primero, recordemos que un tipo existe eternamente, no porque pueda tener instancias en todo momento, sino porque la propiedad a la cual está asociado existe eternamente. Y, una obra musical se individúa de acuerdo a una propiedad, lo que de ninguna manera implica o requiere que esas instancias de hecho existan.

En nuestro ejemplo, el tipo “What is This Thing Called Love?” existe eternamente, de manera independiente a sus *performances*. Es decir, aun cuando no se había interpretado por primera vez, la obra ya existía. Tomando otro ejemplo, los “Conciertos de Brandeburgo” no fueron interpretados inmediatamente después de ser compuestos por Bach (1721), sino que tardó un buen tiempo en publicarse (1850) y en interpretarse. Esto no quiere decir que la obra no existiera sino hasta 1850, o un poco más adelante cuando se interpretara por primera vez, sino que sencillamente la obra no se había instanciado, pero sí existía.

Segundo, las obras musicales, por ser eternas, no solo no dependen de ser ejecutadas para existir, sino que tampoco pueden destruirse. Esta segunda afirmación parece ser un poco más sencilla de admitir. Las obras musicales, como más adelante se explicará, son abstractas, por lo que sería bastante complicado decir que se pueden destruir. Si las obras musicales no son entidades físicas, ¿qué podría constituir su destrucción? Una posible respuesta tal vez tendría que ver con aquello que no es abstracto, esto es, con sus instancias, con los *performances* de las obras musicales. Se podría pensar que, una vez una obra deje de ser ejecutada dejará de existir. Pero, en relación con la primera afirmación, resulta que la existencia de una obra musical, como tipo, no depende de que se instancie sino de tener la capacidad de hacerlo. Que una obra deje de ser instanciada implica eso precisamente: que no haya más instancias, más *performances*. Pero de allí no se sigue que la obra, como tipo, como entidad abstracta también deje de existir.

La tercera afirmación (las obras musicales no pueden ser creadas por sus compositores) sí puede presentar más dificultades, dado que solo hasta ahora se va a hablar del proceso de composición, que puede llegar a tocar temas y cuestiones estéticas, apreciativas o evaluativas respecto al arte, y no solo ontológicas. Es por esto que es preciso ofrecer una descripción de la composición, adecuadamente formulada y elaborada, como descubrimiento creativo, para así poder ver cómo el platonismo respecto a las obras musicales, no tergiversa en nada la naturaleza de dicho proceso.

La tesis que se pretende explicar es la siguiente: un compositor no crea una pieza musical, sino que la descubre, pues la obra existe antes del compositor, por lo que su acto creativo consiste en encontrarla. Con base en ello se debe explicar a su vez tres cuestiones principales.

Primero, la naturaleza del proceso de selección hecho por el compositor. “El compositor considera varios tipos descriptivos de secuencias de sonidos [y...] selecciona algunas propiedades

de estos eventos-sonoros descriptivos como criterio de corrección en el *performance* de su composición” (Dodd, 2007, p.112); esto es, selecciona un tipo descriptivo como normativo. La forma en la que el compositor considera esas opciones es imaginando cómo sonaría una de sus instancias. Así, por ejemplo, cuando Porter estaba componiendo “What is This Thing Called Love?” consideró, imaginó, distintas maneras de ‘organizar’ su tema, de determinar su forma, hasta finalmente seleccionar la forma AABA.

El punto que se quiere señalar es que el compositor considera, o más bien, puede considerar una infinidad de tipos descriptivos; Porter pudo imaginar muchas formas de empezar el tema (por ejemplo, ABAB, o con un estribillo o intermedio, o ABCBA, etc.), pero elige una para su composición, para su obra musical. Lo importante es no olvidar que los objetos de esa elección pre-existen a su composición. De esta forma, Porter *descubre* la obra que compone, pero no la crea, pues los objetos de sus elecciones ya existen, eternamente. Debo admitir que esta cuestión no queda del todo resuelta, pero hasta el momento es suficiente para seguir aceptando la teoría tipo/instancia planteada por Dodd. Al final de este trabajo, en la Coda, se retomará este asunto al tomarlo como un cabo suelto de esta teoría.

Es esta característica la que nos lleva al segundo punto: las obras se *descubren*, no se crean. Respecto a la relación entre las obras de arte y sus artistas, en nuestro lenguaje ordinario solemos decir que el artista *crea* una obra, expresando así que la obra es del artista, que, de alguna manera, le corresponde solo a él. En contraste, usualmente no decimos que el artista descubre su obra, como sí decimos que un científico descubre una ley física, pues de ser así, entre otras cosas, parecería que no se tomara en cuenta de su creatividad, a la vez que se admitiría que la obra pudo haber sido descubierta por otra persona, en otro momento, y bajo un contexto completamente diferente.

Sin embargo, hablar de creación nos lleva a adjudicarle a los artistas la capacidad de ‘traer a la existencia’ su obra de arte; nos lleva a comprometernos con la idea que el artista hace que algo empiece a existir, y esto puede resultar bastante problemático, pues tendríamos que explicar de qué forma una persona trae algo a la existencia, en este caso una obra de arte, y qué clase de objeto sería. Además, entraríamos a ver las consecuencias que de aquí se siguen, por ejemplo, respecto a la posible destrucción de esa obra de arte. Mientras que con la noción de ‘descubrimiento’ no nos enfrentamos con este problema. Entonces, si logramos explicar la composición como descubrimiento, sin dejar de lado la creatividad del artista (de la mano con el contexto en el que se lleva a cabo la obra), no habrá problema en concebir a la composición de tal forma.

Por un lado, la creatividad, característica fundamental de la composición musical, es completamente compatible con el descubrimiento. La creatividad está presente en los descubrimientos en la forma en la que una persona llega a él. Es decir, si bien el objeto que se descubre ya existe, la forma o el método con el que a él se llega puede ser bastante creativo. Para explicar este punto considero que nos puede ayudar la analogía de la composición musical con el teorizar científico, para así aproximarnos a la noción de descubrimiento por medio de los descubrimientos científicos o matemáticos. Podemos pensar en el caso de Pitágoras y el teorema que lleva su nombre, o en Newton y la ley de la gravedad, como ejemplos del teorizar científico. Decimos que Pitágoras descubrió dicho teorema, o que Newton descubrió esa ley. Fijémonos en que, al hablar de descubrimiento, no nos comprometemos con que Pitágoras haya traído a la existencia ese teorema, y, no por ello le dejamos de adjudicar cierta genialidad y creatividad a su pensamiento, o al de Newton. Así, estos ejemplos nos muestran que “los grandes

descubrimientos en estas áreas requieren de sus descubridores que ejerciten un nivel especial de pensamiento creativo” (Dodd, 2007, p.115).

Esto mismo podemos decir análogamente de la composición musical. Decir que Beethoven descubrió la “Quinta Sinfonía”, o que Porter descubrió “What is This Thing Called Love?”, no nos lleva a dejar de atribuirles un gran nivel de creatividad. De hecho, precisamente se la atribuimos por tratarse de un descubrimiento en el que el compositor ejercita su creatividad e imaginación para componer.

Ahora bien, dado que los compositores no *crean* sus obras, estas son entidades mentalmente independientes, lo que a su vez nos lleva a decir que sí es posible que otra persona, en otro tiempo, hubiese hecho ese descubrimiento. Sin embargo, los objetos de descubrimiento están atados analíticamente a la persona que actualmente lo descubre, por lo que los mundos posibles en los que podrían ser descubiertos por otra persona, en otro tiempo, son muy distantes. En otras palabras, decir que las obras musicales no son creadas por sus compositores, sino descubiertas, nos lleva a admitir que pueden ser descubiertas por otras personas, que “What is This Thing Called Love?” pudo haber sido compuesta por otra persona distinta a Porter. Sin embargo, Porter mantiene cierta relación con esa obra, aunque no sea la de creación. Por lo que, aunque es cierto que en un mundo posible esa obra hubiera podido ser compuesta por otro músico, en otro tiempo, tal mundo posible es distante.

Así, “What is This Thing Called Love?”, entendido como tipo, es una entidad que existe independientemente de Porter, aunque su descubrimiento sí esté atado a él. La creatividad de Porter está en los recursos que usa para llegar a imaginar esa secuencia de sonidos, pero la secuencia a la que llega ya existe. Por otra parte, esta obra no depende de Porter, por lo que podría haber sido descubierta por otra persona, en un tiempo distinto. No obstante, al tener en

cuenta la historia y desarrollo de la música, esa posibilidad, aunque sea precisamente una posibilidad, es bastante lejana. Pensar que en el siglo XIX o en el XXI pudo haber sido compuesta esta obra implicaría una historia distinta de la música, que, si bien no es imposible, sí es bastante distante. Entonces, si bien es cierto que el contexto de la composición de una obra musical no es una parte integral de ella, y, por tanto, puede ser compuesta, descubierta, por otra persona en otro momento, sí está estrechamente relacionado a la obra musical, por lo que ese otro tiempo y otra persona que la pudo haber compuesto son bastantes lejanos (Dodd, 2007).

2. Las obras musicales son abstractas

Intuitivamente, parece que las obras musicales tienen una ubicación extraña y ambigua en el espacio. Pero, entenderlas como tipos nos permite entender mejor su relación con el espacio: simplemente no están en él. Mientras que sus *performances* se llevan a cabo en un tiempo y lugar determinado, las obras en sí, no, pues no habitan en un espacio y, como dijimos en la sección anterior, son eternas.

Este carácter abstracto de las obras musicales, de su relación con el espacio, puede llevar a preguntarnos genuinamente sobre su audibilidad. Si las obras musicales **no** son objetos concretos y son independientes de la mente, ¿cómo es que las podemos escuchar? Podemos escuchar aquellos objetos que son concretos, podemos escuchar, por ejemplo, un concierto en un teatro; un concierto que tiene una duración de una hora y media. Pero, precisamente las obras musicales, entendidas como tipos, son eternas, por lo que no tienen una duración como la del concierto, y son abstractos, no se ‘presentan’ en un teatro.

La respuesta que Dodd ofrece está, por un lado, en la relación que mantienen las obras con sus *performances* (los tipos con sus instancias), y, por otro lado, en la noción de audibilidad. La respuesta consiste en que es posible escuchar un tipo de un evento sonoro en virtud de

escuchar una de sus instancias de patrones de sonidos concretos. Así, estrictamente no escuchamos las obras, pero sí podemos decir que escuchamos *performances* de las obras.

Decimos que escuchamos una obra musical porque escuchamos un *performance* de ella; cuando escuchamos un *performance* de una obra musical, escuchamos la obra que se está instanciando.

Cuando escuchamos un *performance* de una obra, escuchamos la obra misma; tanto el *performance* como la obra son audibles, pueden causar percepciones auditivas. Los eventos son los principales portadores de una relación causal, y, cualquier objeto que no sea un evento cuenta como una causa o un efecto en un *sentido derivado* si participa causalmente en un evento que figure en un proceso causal, esto es, si participa de forma apropiada en un proceso causal, si mantiene una relación adecuada con dicho evento. Esta relación es aquella que se mantiene entre un tipo y una instancia (evento sonoro) de él. Se puede decir que un tipo participa en un evento de manera causalmente activa si el evento causalmente eficaz en cuestión es una de sus instancias (Dodd, 2007).

Las obras musicales, como tipos de eventos de sonido, pueden hacer parte de relaciones causales de manera *derivada*, en virtud de ser un tipo de un evento de sonido: un tipo cuyos eventos sonoros pueden participar *directamente* en relaciones causales. Una obra musical, aunque sea abstracta, puede ser escuchada precisamente porque es un tipo de aquellas instancias que son eventos sonoros, que pueden causarnos ciertas experiencias auditivas. Así, la obra “What is This Thing Called Love?” la escuchamos, de manera derivada, en virtud de escuchar, de manera directa, sus *performances*. Recordemos que la distinción tipo/instancia permite responder una de las características principales de las obras musicales, a saber, su audibilidad, es decir, de qué forma podemos escuchar una obra musical. Esta cuestión se va a retomar y va a ser muy

importante en el tercer capítulo (en la sección A), cuando se empiece a argumentar de qué forma una improvisación puede ser entendida como una obra musical bajo esta distinción.

3. Las obras musicales no tienen estructura

Los tipos, a diferencia de sus instancias, no tienen una estructura, no tienen partes; su complejidad yace en la condición que algo debe cumplir para ser una instancia de un determinado tipo, como ya se mencionó (en la sección A.3). Si así entendemos los tipos, entonces lo mismo debemos decir de las obras musicales: existen en el tiempo, pero no se extienden en él ni en el espacio (Dodd, 2007).

No obstante, parece que nuestro discurso ordinario de las obras musicales nos lleva a admitir que estas tienen partes musicales, que son divisibles en el tiempo. Por ejemplo, decimos que el “Hammerklavier” tiene cuatro movimientos; que la estructura del blues es de doce compases; o que “What is this Thing Called Love?” tiene la forma AABA, etc. Asimismo, esto parece indicar que las obras pueden ser descritas como estructuras de sonidos.

El punto está, nuevamente, en distinguir entre la obra (tipo) y sus instancias, y en apelar a la *predicación analógica*, ya expuesta (en la sección A.2), para entender la relación entre lo que predicamos de la obra musical y de sus *performances*. Los ejemplos mencionados predicán ciertas propiedades de las obras musicales, por ejemplo, que el “Hammerklavier” tiene cuatro movimientos. Pero estas propiedades no son las mismas para el tipo y sus instancias, mientras que los predicados sí. Es decir, el significado del predicado cambia cuando se aplica al tipo y a sus instancias. Si decimos que la “Sonata n.º.29 para piano en Bb” tiene tres movimientos, aquello que decimos lo predicamos tanto de la obra como de sus instancias (por ejemplo, un concierto de ella en un teatro). Pero, la propiedad de tener tres movimientos solo aplica para las instancias. La cuestión está en que, cuando este predicado se aplica al tipo, expresa esa propiedad

que está sistemáticamente relacionada con la propiedad expresada por este predicado cuando se aplican a sus instancias. En otras palabras, hablamos acerca de un tipo en virtud de hablar acerca de lo que sería para algo ser una de sus instancias. Entonces, es la *predicación analógica* lo que nos permite decir que las obras musicales no son estructuras de sonidos, a la vez que explica el hecho de referirse a ellas de ese modo.

4. Las obras musicales son temporal y modalmente inflexibles

Además de no tener estructura, las obras musicales, como tipos, son tanto temporal como modalmente inflexibles, es decir que no pueden cambiar en sus propiedades intrínsecas.

Se podría pensar que las obras musicales sí difieren en sus propiedades intrínsecas, que de hecho pueden cambiar. Podemos imaginar varios casos en los que una obra musical pudo haber sido distinta, por ejemplo, cuando un compositor decide revisar su obra después de haberla compuesto, de manera que se evidencian cambios en su estructura; o cuando se hacen variaciones de una obra ya compuesta.

No obstante, cuando parece que la obra fue revisada y que, por tanto, podemos decir que el compositor escribe una nueva versión de la obra, en realidad, se trata de dos obras distintas. Y lo mismo se ha de decir de aquellas nuevas versiones que varían solo en pequeñas ‘correcciones’. Pues, si se tratara de la misma obra que *cambia*, entonces también diríamos que deja de existir en su estado anterior, pero eso no tiene sentido decirlo respecto a las obras musicales. Es decir, si dijéramos que una obra musical puede *cambiar*, que, por ejemplo, un compositor hace unos arreglos sobre su obra y la cambia, entonces tendríamos que admitir que la primera versión ya no existe. Pero, como ya vimos, las obras musicales tienen la capacidad de ser repetibles y audibles, por lo que igual podríamos seguir escuchando esa primera versión.

“What is This Thing Called Love?” es una obra que ha servido como base de distintas variaciones e improvisaciones. Por ejemplo, la versión del pianista James P. Johnson, junto con Artie Shaw y Les Paul; una versión en estilo *stride* que presenta contrastes entre la melodía, e incorpora elementos de *boogie-woogie* (Sadie & Tyrrell, 2001). Esta variación de la obra, si difiere considerablemente del tema original de Porter, es considerada una nueva obra, sin por ello negar que toma como punto de partida ese tema.

C. Descripción del problema

Hasta este punto tenemos una teoría ontológica sobre las obras musicales, a saber, la distinción tipo/instancia que presenta Julian Dodd. Como vimos, esta teoría permite explicar tanto la repetibilidad como la audibilidad de las obras musicales. Por un lado, la repetibilidad en la medida en que las obras musicales tienen la capacidad de tener múltiples instancias genuinas. Por otro lado, escuchamos una obra musical en virtud de escuchar una instancia o *performance* de ella.

Para sostener esto Dodd, en primer lugar, ofrece una caracterización sobre los tipos como entidades eternas, abstractas, sin estructura y tanto temporal como modalmente inflexibles. Y, posteriormente, explica de qué manera se puede decir que las obras musicales son tipos bajo esas mismas características. En este capítulo, además de exponer, a modo de resumen, la teoría que defiende Dodd en *Works of Music: An Essay in Ontology* también se presentaron ciertos puntos que no quedan del todo resueltos, o cuya respuesta no es del todo satisfactoria, pero que hasta el momento podemos aceptar para seguir con la teoría (y que se retomarán en la Coda).

Entonces, podemos decir que ya nos adentramos en la teoría filosófica que guía esta investigación. Es hora entonces de examinar esta teoría a la luz de la musicología; es hora de ver cómo se aplica esta teoría a obras particulares, pues “una filosofía de la música debe ser

consistente con los hechos de la musicología histórica” (Dyck, 2012, p.25). Lo que busco ahora es relacionar la teoría tipo/instancia de las obras musicales que defiende Dodd, con el caso de la improvisación musical, pues es allí donde se ve el problema que en esta investigación se quiere trabajar y desarrollar.

La improvisación musical presenta un desafío para la teoría tipo/instancia de las obras musicales por sus características tan particulares, que en algunos casos parece que la hacen ver como si no fuera una obra musical, al menos no bajo esta distinción.

Recordemos que la improvisación musical, como se presentó en el primer capítulo, se caracteriza por la simultaneidad de la invención y ejecución de una pieza musical, es decir, por la concepción de una pieza musical mientras esta a su vez está siendo ejecutada. Son varias las características que de aquí se desprenden: la improvisación es espontánea, efímera, irrepetible, singular, e incorregible (entre otras características que se desarrollaron en el primer capítulo).

Estas características parece que no pueden ir de la mano con la teoría tipo/instancia de las obras musicales. Entonces nos encontramos frente a un caso que esta categoría ontológica de las obras musicales no puede explicar. Así, la pregunta problema a la que nos enfrentamos es, ¿cómo puede ser la improvisación una obra musical, que sea repetible, que tenga la capacidad de instanciarse en distintos *performances*? Si esto se responde entonces podemos pasar a preguntarnos ¿cómo puede ser la improvisación una entidad eterna, abstracta, sin estructura, y tanto temporal como modalmente inflexible?

Parece que la respuesta más sencilla consiste en decir que la improvisación no es una obra musical. Esta es justo la respuesta que, en pocas palabras, da Dodd a este problema. En una

nota al pie de página se pregunta por casos de improvisación como el “Concierto de Colonia” de Keith Jarret, y responde que:

Esa forma de hacer música no implica el performance de una obra musical. Es cierto que alguien podría escuchar una grabación de una de las improvisaciones de Jarret e intentar reproducirla, tal vez incluso añadiendo algunos adornos improvisados; pero eso no es suficiente para demostrar que la improvisación original es en sí misma una obra. A diferencia de obras genuinas, las improvisaciones libres no son consideradas planos para performances, y nuestro interés en ellas radica en su inmediatez en lugar de en su potencial repetibilidad. (Dodd, 2007, p.3)

En otras palabras, en la medida en que la improvisación no implica el *performance* de una obra musical, no es en sí misma una obra musical. Esta es una respuesta sencilla a este problema, pero no se ahonda en él, y es poco satisfactoria, entre otras cosas, porque no se tiene en cuenta las consecuencias que esto puede traer para el caso de géneros o estilos musicales en los que la improvisación musical es tan importante, como lo es el jazz.

El primer capítulo no sólo nos ofrece una caracterización de la improvisación musical, sino que también permite apreciar su relevancia en la tradición musical occidental, por medio de dos casos: la improvisación en la música del periodo barroco y en el jazz. Esta relevancia nos permite aproximarnos a ver ciertas consecuencias que traería el hecho de no considerar a la improvisación musical como una obra.

Retomemos el ejemplo de la improvisación en el jazz para ilustrar este punto. Como se expuso en el primer capítulo, la improvisación juega un papel fundamental en el jazz, incluso hasta el punto en el que es difícil pensar en el jazz sin tener en cuenta a la improvisación. ¿Qué

pasaría entonces si dijéramos que la improvisación no es una obra musical? Resulta que el jazz, así como muchos tipos de música, es considerado arte, y la noción de arte está estrechamente relacionada a la noción obra. Entonces, si negamos que la improvisación sea una obra musical, parece que estamos diciendo que en gran parte el jazz, por seguir con el ejemplo, es un arte sin obras. ¿Queremos mantener esto? Al menos yo no quiero hacerlo. Es por esta razón que en este trabajo busco argumentar una forma en la que la improvisación sí pueda ser considerada como una obra musical, y, en particular, bajo la distinción tipo/instancia que defiende Dodd. Busco ofrecer una respuesta distinta a la de Dodd, pero que pueda ir de la mano con su teoría.

Al tener claro el problema que aquí se trata, y la solución que se quiere dar, es hora de pasar al siguiente capítulo.

Capítulo III

Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia

En este tercer capítulo se busca relacionar las nociones expuestas en los dos capítulos anteriores: la improvisación musical y la teoría tipo/instancia de las obras musicales, presentada por Dodd en *Works of Music*. En otras palabras, luego de estudiar, por un lado, la caracterización de la improvisación musical, tanto desde el ámbito musicológico como desde la filosofía de la música, y, por otro lado, la naturaleza ontológica de las obras musicales a partir de la distinción tipo/instancia, es momento de ver si dicha categoría ontológica puede también cobijar a la improvisación; si es posible o no concebir a la improvisación musical bajo dicha distinción como una obra musical. Pues, como se explicó, la improvisación presenta un problema para la teoría de Dodd, y él no ofrece una respuesta satisfactoria ni suficiente a ese problema.

En los términos que hasta ahora se han usado, lo que se pretende buscar es poder decir que la improvisación es una obra musical, entendida como un tipo, como una entidad eterna, abstracta, sin estructura y tanto temporal como modalmente inflexible; que tiene la capacidad de instanciarse genuinamente y de escucharse al oír una de sus instancias. Ninguna de estas cuestiones es tratada por Dodd. Más allá de una nota al pie de página en *Works of Music: An Essay in Ontology*, Dodd no se detiene a estudiar el caso de la improvisación musical en su teoría.

Ahora bien, para lograr esto vamos a ir paso a paso. En la primera parte de este capítulo (A) se relacionarán las dos características principales de las obras musicales, su audibilidad y repetibilidad, con la improvisación. Es decir, de qué manera se puede decir que la improvisación es repetible y audible. En la segunda parte (B), al adentrarnos en la distinción tipo/instancia, veremos cómo la improvisación musical, como tipo, es eterna, abstracta, sin estructura, y tanto

temporal como modalmente. Y, en la tercera parte (C), retomaremos algunos ejemplos y distinciones de la improvisación musical en el jazz y en la música del periodo barroco.

A. Improvisación musical: repetible y audible

Recordemos que las obras musicales a diferencia de otras obras de arte –como las pinturas y esculturas–, son repetibles, en el sentido en el que pueden instanciarse genuinamente. Es decir, tienen la capacidad de tener múltiples instancias, incluso simultáneamente, y en cada una de ellas la obra está presente, de tal forma que se manifiesta a una audiencia como una secuencia de sonidos, como algo audible.

Si bien es cierto que una pintura puede ser copiada, una copia de ella, por más semejante que sea a la obra original, no se identifica con la obra misma, sino que es una copia (Dodd, 2007). A diferencia de ello, en la música no hay tal cosa como la copia de una obra; “hay, de hecho, composiciones que falsamente pretenden ser de Haydn, así como hay pinturas que falsamente pretenden ser de Rembrandt; pero de la “Sinfonía de Londres”, a diferencia de “Lucrecia”, no puede haber copias” (Goodman, 1968, p.112). Además, la “Sinfonía de Londres” puede, y de hecho ha sido interpretada una y otra vez, en distintos *performances* (por la orquesta filarmónica de Viena, de Galicia, entre otros), en los que la obra como tal está presente, y la audiencia puede oír la obra en virtud de oír una de sus instancias.

Ahora bien, por otro lado, vimos que el elemento fundamental de la improvisación musical es la simultaneidad de la composición y ejecución de la música. Así como también que a partir de aquí se desprenden otros aspectos de la improvisación, como es el hecho de que sea irrepetible, espontánea, efímera, singular, incorregible y libre, entre otros (como se presentó en el capítulo I). Esta concepción de la improvisación musical presenta varios desafíos para la

ontología musical porque resulta difícil concebirla como una obra musical que se pueda instanciar en distintos *performances*.

Tras haber recordado estas nociones, es prudente ahora pasar a ver de qué manera la improvisación musical, como obra, puede ser repetible y audible. La cuestión de fondo está en decir de qué forma se puede instanciar una improvisación musical, pues la capacidad de instanciación de una obra responde tanto a su repetibilidad como a su audibilidad. Dicho de otra forma, es gracias a las instancias de una obra que decimos que ella es repetible, a la vez que escuchamos la obra en virtud de escuchar uno de sus *performances*. Es por esta razón que se van a tratar estas dos cuestiones en el mismo apartado del texto, al responder cómo es posible escuchar de nuevo y en vivo una **misma** improvisación musical, de tal forma que se dé cuenta tanto de la repetibilidad de una improvisación como de su audibilidad, más allá de grabaciones y reproducciones de ella.

El punto de resaltar el término ‘misma’ está en señalar que se trata de una cuestión de identidad, razón por la cual vamos a formular la pregunta en esos mismos términos, es decir, en ver de qué manera algo (un y) puede ser lo mismo que, en este caso, una improvisación (un x). Para escuchar de nuevo una misma improvisación musical debemos tener: la improvisación inicial (x) y una segunda instancia (y) que podamos identificar como la *misma* improvisación. Es decir que debemos determinar en qué casos x y y son iguales. Para ello, en primer lugar, veremos a qué nos referimos cuando hablamos de ‘improvisación musical’, al retomar una distinción que se mencionó en el primer capítulo. Después, distinguiremos en qué sentido se pueden decir que x y y son lo mismo, al presentar dos criterios de identidad. Luego, se enunciarán las posibles formas en las que x puede ser igual a y , para así, posteriormente, decir cuáles tienen sentido, y, dentro de ellas, cuáles son posibles. Por último, elegiremos una de ellas y se ofrecerán razones

por las que podemos decir que es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical. Para así concluir, en esta primera parte, que la improvisación sí puede ser repetible y audible.

1. Improvisación musical: actividad y producto

Retomemos la distinción planteada en el primer capítulo. El término ‘improvisación musical’ puede referir tanto a un verbo como a un sustantivo, esto es, tanto a una actividad –a la práctica de improvisar–, como a aquello que resulta de esa actividad (Alperson, 1984).

La primera noción parece ser un poco más intuitiva, pues, de hecho, es como, hasta el momento, nos hemos referido a la improvisación, esto es, como una actividad. Se trata de una actividad en la que los músicos componen en tiempo real. Mientras, que en el segundo caso se trata de la pieza musical que resulta de esa práctica de improvisar; es ese ‘producto artístico’. De acuerdo con lo visto en el capítulo anterior, el término ‘producto’ no se tomará en sentido estricto, sino en relación con descubrimiento. Vimos que a partir de la teoría expuesta por Dodd las obras musicales son eternas, razón por la que un compositor no *crea* una obra musical sino que la *descubre*. En este sentido, no estaría correcto hablar de ‘producto’, pero, por falta de un mejor término nos quedaremos con él, con la particularidad de referiremos a él en tanto descubrimiento; en este caso, en tanto descubrimiento de una pieza musical. En lo que sigue del texto ‘producto’ irá entre comillas simples para marcar y recordar esta aclaración.

Para entender mejor esta distinción, comparemos o asemejemos, por un momento, la improvisación con la composición musical. Cuando hablamos de una composición musical nos podemos referir tanto a la actividad de componer como a aquello que resulta de esa actividad. Usualmente parece que nos referimos a esta última para señalar la obra musical que compone el músico, por ejemplo, cierta composición de Haydn que va a interpretar la Filarmónica de Viena

en determinado teatro. Pero también nos podemos referir al proceso en el que Haydn llegó a escribir tal sinfonía.

Para ilustrar esta distinción, respecto a la improvisación musical, tomemos por ejemplo el “Concierto de Colonia” de Keith Jarret. Este concierto, que se llevó a cabo el 24 de enero de 1975 en la Casa de la Ópera de Colonia, consiste en un conjunto de improvisaciones ejecutadas por Jarret en el piano. Al hablar de esta improvisación nos podemos referir a la actividad como tal, enmarcada en un lugar y momento específico, así como también nos podemos referir a la pieza musical que se puede identificar en esa actividad. Y este ‘producto’, como cualquier otra pieza musical, puede instanciarse en otro espacio y tiempo. Siguiendo con nuestro ejemplo, que aún sigue siendo discutible, pretendo mostrar que años más tarde Tomasz Trzcinski interpretó la pieza musical que Jarret improvisó en el “Concierto de Colonia”, primero en una grabación y luego en un *performance* en el planetario de Bochum.

2. Criterios de identidad

Ahora bien, si queremos decir que dos improvisaciones son lo mismo, primero es preciso aclarar de qué manera se puede decir esto. Hasta el momento, encuentro que hay dos sentidos. Un primer criterio de identidad consta de las condiciones espacio-temporales, donde se tienen varios elementos en cuenta, por ejemplo, el lugar y el momento en el que se lleva a cabo el *performance*, el contexto socio-cultural, los instrumentos con los que se interpretó, los músicos, entre otras cosas. Un segundo criterio de identidad se refiere a las cuestiones relacionadas con la forma y propiedades sonoras de la pieza musical.

El “Concierto de Colonia” de Keith Jarret parece que puede instanciarse en un espacio y tiempo distinto, bien sea por Tomasz Trzcinski, o por otro artista en otro teatro. De acuerdo con el primer criterio de identidad estos *performances* no interpretan la misma obra musical, pues no

es el 24 de enero de 1975 en la Casa de la Ópera de Colonia, ni es Keith Jarret quien toca el piano. De acuerdo con el segundo criterio de identidad, sí lo hacen, pues el *performance* es de la misma obra, de las mismas propiedades sonoras.

3. Posibles identidades

A partir de lo anterior, tenemos dos criterios de identidad a partir de los cuales se podría decir que dos improvisaciones son lo mismo. Pero no solo eso, sino también que esas improvisaciones se pueden entender como actividad o como ‘producto’. Esto es, x y y pueden ser una improvisación como actividad o como ‘producto’, y se puede decir que son lo mismo en dos sentidos. Sin embargo, hablar de x o y en términos de un tipo de ‘producto’, sin más, sin instanciarse, no va a ser relevante para el propósito de este texto, ya que no puede contar como una forma de escuchar *de nuevo* una improvisación, mientras que una instancia de ese ‘producto’ sí. Por esta razón, x y y se van a tomar en términos de una actividad y de una instancia de un ‘producto’. Así, resultan ocho formas en las que dos improvisaciones pueden ser iguales, y que nos permitirán responder a la pregunta inicial (donde (**A**) es actividad, (**I**) es instancia de ‘producto’, $=_1$ es primer criterio de identidad, $=_2$ es segundo criterio de identidad):

- (1) **A= $_1$ A**: dos improvisaciones, como actividades, son *iguales*₁.
- (2) **A= $_1$ I**: una improvisación, como actividad, y una instancia de una improvisación, como ‘producto’, son *iguales*₁.
- (3) **A= $_2$ A**: dos improvisaciones, como actividades, son *iguales*₂.
- (4) **A= $_2$ I**: una improvisación, como actividad, y una instancia de una improvisación, como ‘producto’, son *iguales*₂.
- (5) **I= $_1$ A**: una instancia de una improvisación como ‘producto’ y una improvisación, como actividad, son *iguales*₁.

(6) $I=I$: dos instancias de una improvisación como ‘producto’ son *iguales*₁.

(7) $I=2A$: una instancia de una improvisación como ‘producto’ y una improvisación, como actividad, son *iguales*₂.

(8) $I=2I$: dos instancias de una improvisación como ‘producto’ son *iguales*₂.

Dado que la relación de identidad es simétrica, vamos a encontrar que varias de ellas son iguales. En otras palabras, de ocho combinaciones vamos a pasar a seis gracias a esta característica. Así, (2) y (5) se pueden tomar como iguales, y (4) y (7) también. Y, por lo tanto, las formulaciones que quedan son las siguientes, en este orden:

(1) $A=I$

(2) $A=I$ / (5) $I=I$

(3) $A=2A$

(4) $A=2I$ / (7) $I=2A$

(6) $I=I$

(8) $I=2I$

La pregunta ahora es cuál o cuáles de ellas son posibles y cuáles no, y, de las primeras, cuál caracteriza mejor la forma en la que se puede escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical, para así terminar de dar respuesta a la pregunta central de esta primera parte del capítulo.

Estas seis formulaciones son posibles, aunque no todas resulten relevantes para nuestro propósito. Para explicar mejor esto hay que tener en cuenta que cuando hablamos de **A**, implícitamente estamos también hablando de **P** y de **I**, ya que por medio de la actividad de improvisar (**A**) se produce (**P**) y así mismo se instancia (**I**). Por ejemplo, el “Concierto de Colonia” fue una actividad (**A**) en la que Keith Jarrett produjo, por medio de su improvisación,

una pieza musical (**P**), que se instanció (**I**) por primera vez en el “Concierto de Colonia” (**A**). De este modo, cuando hablamos del “Concierto de Colonia” nos podemos referir a él en cuanto a la actividad, a la pieza musical que en él se produjo, o en cuanto a la primera instancia de ese ‘producto’. Entonces, si hablamos de él como **A**, implícitamente también estamos hablando de él en términos de **I** y de **P**.

Así, $x =_I y$ será posible cuando tanto x como y se tomen como la misma instancia. De acuerdo con el ejemplo expuesto, cuando x y y sean el “Concierto de Colonia”. Por ejemplo, (1) $A =_I A$ es posible si las dos actividades se refieren a la misma instancia, en este caso, al “Concierto de Colonia”; podemos decir que el *Concierto de Colonia* y la *Improvisación de Jarret en el Opera House* son lo mismo bajo el primer criterio de identidad, y esto es cierto. De manera similar sucede con (2) $A =_I I$ / (5) $I =_I A$, y (6) $I =_I I$, que son posible si nos referimos a la misma instancia. En el primer caso, explícitamente hablamos del mismo momento y lugar en el que Keith Jarret toca esa pieza musical. En el segundo caso, hay que tener en cuenta lo que se dijo acerca de referirse implícitamente a **I** y **P** cuando se habla de **A**.

De esta manera podemos ver cómo estas seis formulaciones pueden entenderse como una improvisación que es igual a ella misma en todos sus aspectos espacio-temporales, pero en una sola instancia; y en este sentido todas podrán ser posibles. Sin embargo, dado que estas seis son posibles, la siguiente tarea es ver cuáles resultan relevantes para responder la pregunta inicial. Serán relevantes aquellas formulaciones en las que se pueda hablar de dos instancias distintas, ya que para poder escuchar *de nuevo* una improvisación debe ser posible instanciarla en otra ocasión. En contraste, aquellas formulaciones en las que solo sea posible hablar de una sola instancia no serán relevantes.

En consecuencia, formulaciones como (1), (2)/(5) y (6), son dejadas a un lado, ya que son posibles solo en los casos en los que se trata de una sola instancia en el mismo espacio y tiempo. Entonces, de las seis formulaciones que teníamos vamos a quedarnos con (3) $\mathbf{A}=\mathbf{2A}$; (4) $\mathbf{A}=\mathbf{2I}$ / (7) $\mathbf{I}=\mathbf{2A}$; (8) $\mathbf{I}=\mathbf{2I}$. Consideremos cada una de manera independiente, al tomar x y y como dos instancias distintas:

(3) $\mathbf{A}=\mathbf{2A}$: dos improvisaciones, en cuanto actividades, son iguales respecto a su secuencia de sonidos. Aunque, dada la naturaleza de la improvisación musical, es muy poco probable que dos improvisaciones que ocurren en un espacio y tiempo distinto sean musicalmente idénticas, podría suceder. Así, esta segunda formulación es posible, no solo en términos de una sola instancia sino también de dos, que es lo que nos interesa.

Retomando el ejemplo del “Concierto de Colonia”, se podría dar el caso en el que, en una improvisación como actividad, pero espacio temporalmente distinta a la de Keith Jarret, se llegara al mismo resultado que Jarret. Dos actividades distintas (músicos, lugar y momento distintos) llegan al mismo resultado, al mismo descubrimiento de la pieza musical como secuencia sonora.

(4) $\mathbf{A}=\mathbf{2I}$ / (7) $\mathbf{I}=\mathbf{2A}$: una improvisación, como actividad, y una instancia de una improvisación como ‘producto’, pueden ser lo mismo en sus propiedades sonoras. Es decir, si tenemos una improvisación, como actividad, y una instancia de un ‘producto’, de una pieza musical, que suenan igual en cuanto a secuencia sonora, decimos que son iguales de acuerdo con el segundo criterio de identidad. Esto es también posible en el caso de presentarse en dos instancias en espacio y tiempo diferentes, ya que se puede dar el caso en el que, luego de una improvisación, se toque aquello que se improvisó, y esa pieza musical será la misma.

De acuerdo con el ejemplo ya expuesto, el “Concierto de Colonia” se puede instanciar en cuanto a la pieza musical que resultó de la improvisación de Keith Jarret. En el concierto en la Casa de la Ópera de Colonia (**A**) se puede identificar una pieza musical (**P**) que se está instanciando en ese mismo momento (el 24 de enero de 1975) pero que también puede tocarse en otro momento, incluso por otro músico y en un lugar distinto. Así, en cuanto al segundo criterio de identidad, este concierto (**A**) y una instancia de él (**I**) son lo mismo.

(8) **I₁→I₂**: dos improvisaciones, como instancias de una improvisación como ‘producto’ son iguales según el segundo criterio de identidad si en ellas se puede identificar las mismas propiedades sonoras. Decir esto es posible en el mismo sentido en el que (4)/(7) es posible, esto es, cuando la primera **I** es aquella que se lleva a cabo en la improvisación como actividad. Pero también es posible cuando, luego de tener una improvisación como actividad, su ‘producto’ se instancia en dos ocasiones distintas.

Esta segunda forma en la que es posible, a partir de nuestro ejemplo, se puede entender si, luego del “Concierto de Colonia” (**A**) la pieza musical que allí se puede identificar como ‘producto’ se instancia en dos ocasiones distintas, supongamos, dos días después del concierto (**I**) y, después, un mes más tarde (**I**), solo por ilustrarlo. Entonces, lo que aquí se compara serían estas dos instancias, pero no la primera instancia que se identifica en **A**. Sucesivamente se podrían comparar más instancias, y no solo las primeras dos luego de **A**.

De las ocho combinaciones iniciales nos quedamos con seis que son posibles, pero solo tres de ellas resultan relevantes para responder la pregunta. Y, puesto que de estas tres la primera es poco probable, me quedaré con las otras dos (4)/(7) y (8) para dar una mejor respuesta a la pregunta; una opción que se cumpla en más casos, y cuyo cumplimiento se pueda dar en cualquier tipo de improvisación.

Entre (4)/(7) y (8) considero que la segunda permite responder mejor la pregunta, ya que abarca todas las posibilidades, mientras que la primera no lo hace. En lo que sigue se estudiarán ambos casos con más detenimiento para hacer ver este punto. Como ya se mencionó, (4)/(7) y (8), al igual que cualquier otra formulación, se pueden leer como $x=x$, tratándose de una sola instancia. No obstante, aunque esto es posible carece de pertinencia para responder la pregunta. Así, veamos de qué modo se pueden entender como $x=y$, tratándose de dos instancias distintas. (4)/(7) nos habla directamente de la primera instancia, esto es, (**A**), y de una segunda instancia de ese ‘producto’. Esto es verdadero y relevante, pero una lectura de (8) también nos dice esto, ya que (8), por un lado, se puede ver como si una de esas dos instancias fuera la primera instancia del ‘producto’. Y, por otro lado, se podría tratar de dos instancias distintas de (**A**); en otras palabras, luego de tener una improvisación como actividad, se instancia su ‘producto’ en dos ocasiones distintas. Este modo de verlo también es verdadero y relevante.

Puesto que la primera forma de entender tanto (4)/(7) como (8) es irrelevante, la segunda se puede leer en ambos casos, y la tercera solo es posible en (8) entonces, podemos dejar a un lado a (4)/(7) y quedarnos con (8), que abarca más posibilidades. Mientras que en la primera necesariamente tenemos **A**, la primera instancia, y otra instancia de ese ‘producto’, en la segunda podemos tener, además, dos instancias, sin que ninguna de ellas sea **A**.

4. Conclusión

Para concluir esta primera parte del capítulo, es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical en virtud de la identificación de su ‘producto’, de la pieza musical que resulta del acto de improvisar, tanto en la actividad (**A**) como en una instancia de él (**I**). Dicho de otro modo, es posible que una improvisación, como actividad y una instancia de su ‘producto’ sean lo mismo bajo el segundo criterio de identidad ($=_2$). Si tenemos una

improvisación y queremos escucharla de nuevo y en vivo, lo hay que hacer es instanciar su ‘producto’, y esto es lo que tanto $A=2 I / I=2A$ como $I=2I$ nos dicen. Sin embargo, la segunda permite abarcar más posibilidades que la primera, permite abarcar todas las posibilidades.

Al recordar la cuestión inicial de esta primera parte del capítulo, podemos decir que una improvisación es audible y repetible en virtud de que se pueda instanciar genuinamente, puesto que es gracias a las instancias de una obra musical que decimos que son repetibles, así como también escuchamos la obra en virtud de escuchar uno de sus *performances*.

B. Improvisación musical como tipo

Después de haber visto que la improvisación puede también ser vista como repetible y audible, es hora de ver si esas características pueden ser explicadas por la teoría tipo/instancia. En otras palabras, lo que buscamos es ver de qué manera la improvisación musical se puede entender como una obra musical, como un tipo cuyas instancias son eventos sonoros concretos.

Para ello, primero hemos de mantener y recordar la distinción ya establecida entre la improvisación como actividad y como ‘producto artístico’, pues es a partir de allí que determinaremos en qué sentido se puede entender la improvisación musical como una obra. Como vimos, una improvisación musical tiene la capacidad de ser repetible y audible si nos referimos a ella en cuanto ‘producto artístico’, es decir, en cuanto a la pieza musical. Y es en este sentido que vimos que la improvisación puede considerarse una obra musical en virtud de poseer estas dos características. A partir de aquí parece que se sigue que la improvisación, entendida como ‘producto artístico’, es una obra musical, es un tipo.

Pero, no nos apresuremos, consideremos qué otras opciones tenemos. Resulta claro que en cierto sentido la improvisación es repetible y audible, como ya se argumentó, y que, por tanto, puede ser considerada una obra musical. La pregunta es si eso es lo que se entiende por obra

musical bajo la distinción tipo/instancia que Dodd desarrolla. Según esta teoría, como ya se expuso en el capítulo anterior, la obra musical es un tipo que tiene la capacidad de instanciarse genuinamente en eventos sonoros concretos (por ejemplo, en un *performance*). En el caso de la improvisación musical, y al tener en cuenta la distinción entre actividad y ‘producto’, decimos que el ‘producto’ es esa secuencia sonora que se instancia por vez primera en la actividad de improvisar. El ‘producto’ es la obra musical a la cual el improvisador llega por medio de un descubrimiento creativo, como sucede en el caso de una composición ordinaria, esto es, de una obra pre-compuesta. Entonces, es la improvisación como ‘producto’ lo que llamamos obra musical, pero recordemos que esto es distinto a una ‘instancia de un producto’, como se explicó anteriormente, pues esa instancia no es la obra sino, precisamente, una instancia de ella.

Retomando el ejemplo al que hasta ahora nos hemos referido, el “Concierto de Colonia” de Keith Jarret es una obra musical que, si bien fue compuesta en 1975 durante una improvisación musical, puede y de hecho se ha instanciado en distintos *performances*, por ejemplo, por Tomasz Trzcinski en el planetario de Bochum. La obra musical es esa secuencia sonora (**P**) que descubre Keith Jarret por medio de su improvisación (**A**).

Lo que haremos ahora será seguir la misma estructura del capítulo anterior, buscando analizar cada una de las características de los tipos, pero ahora en la improvisación musical. Y para ello debemos tener en cuenta que nos vamos a referir a la improvisación como obra musical en cuanto ‘producto artístico’, esto es, en cuanto a esa secuencia de sonidos que descubre el improvisador. Aunque en ciertos momentos traigamos a la discusión la improvisación como actividad para explicar varias nociones, por ejemplo, la de descubrimiento creativo.

1. La improvisación musical es eterna

Si admitimos que una improvisación musical es una obra, y que una obra musical es un tipo, entonces hemos de aceptar también que un tipo es eterno en virtud de la existencia eterna de su propiedad asociada. Y esto es justo lo que ya hemos dicho, y que ahora afirmamos en cuanto a la improvisación. Si reconocemos que es una obra, entonces hemos de admitir que existe eternamente, precisamente por la existencia eterna de los tipos, que a su vez se debe a la existencia eterna de las propiedades.

Para entender mejor esto veamos algunas consecuencias. En primer lugar, una improvisación como obra no depende de ser ejecutada para existir. Un tipo tiene la capacidad de instanciarse genuinamente, pero de ninguna manera depende de esas instancias para existir. La obra musical que se instancia, por primera vez, en una improvisación musical ya existe, no depende de esa improvisación como actividad. En ese sentido, el “Concierto de Colonia” no depende de la improvisación de Keith Jarrett para existir, como obra musical.

En segundo lugar, y de la mano con lo anterior, una improvisación musical como obra no puede destruirse, porque precisamente es eterna y no depende de sus instancias para existir. Así Keith Jarrett no hubiese improvisado el 24 de enero de 1975, la obra musical, el tipo, existiría. Y, por lo tanto, no hay manera de destruir tal cosa.

En tercer lugar, una improvisación musical como obra no puede ser creada por su compositor. Como se expuso en el capítulo anterior (en la sección B.1), la composición musical se puede entender como un descubrimiento creativo, en el que el músico “considera varios tipos descriptivos de secuencias de sonidos [y...] selecciona algunas propiedades de estos eventos-sonoros descriptivos como criterio de corrección en el *performance* de su composición” (Dodd, 2007, p.112). Esta noción de creatividad es completamente compatible con el descubrimiento,

pues está presente en la forma en la que una persona llega a determinado descubrimiento. Si bien el objeto que se descubre ya existe, la forma o el método con el que a él se llega puede ser bastante creativo.

En el caso de la improvisación, lo que queremos decir es que el improvisador, en virtud de su creatividad, encuentra esa pieza musical (improvisación como ‘producto’) por medio de la actividad de improvisar. Continuando con el ejemplo, Keith Jarrett descubrió el “Concierto de Colonia”, en el sentido en el que encontró una obra musical (improvisación como ‘producto’) por medio de la actividad de improvisar, el 24 de enero de 1975.

2. La improvisación musical es abstracta

Lo que queremos sostener aquí es que la improvisación musical, como obra, es una entidad abstracta, es decir, no está en el espacio, mientras que sus instancias o *performances* sí lo están. La improvisación musical, entendida como ‘producto’, puede instanciarse genuinamente, y estas instancias son eventos sonoros *concretos*, pero la obra como tal es *abstracta*.

En el caso del “Concierto de Colonia”, la improvisación llevada a cabo en 1975 en la Casa de la Ópera es un evento concreto, en el que se instancia, por primera vez, una obra musical abstracta, que llamamos improvisación como ‘producto’. Esta instancia es audible, precisamente por ser un evento sonoro, mientras que la obra como tal, el tipo, por ser abstracto no lo podemos escuchar de la misma manera que escuchamos una de sus instancias, pero no por ello deja de ser completamente audible. Decimos que escuchamos una obra musical por escuchar un *performance* de ella. Cuando escuchamos un *performance* de una obra, escuchamos la obra misma; tanto el *performance* como la obra son audibles, pueden causar percepciones auditivas. Así, la obra el “Concierto de Colonia” la escuchamos, de manera derivada, en virtud de escuchar,

de manera directa, sus *performances*, bien sea el de Jarret en 1975 o, años más tarde, el *performance* de Tomasz Trzcinski en el planetario de Bochum.

3. La improvisación musical no tiene estructura

La improvisación musical, como obra, no tiene una estructura, no tiene partes, pues su complejidad yace en la condición que algo debe cumplir para ser una instancia de ella como tipo, en nada más.

Lo mismo que dijimos en el capítulo anterior sobre la falta de estructura en las obras musicales, se aplica para la improvisación musical. Aunque en nuestro discurso ordinario admitamos que las obras musicales tienen partes, por ejemplo musicales, o que son divisibles en el tiempo, debemos ir más allá y distinguir entre la improvisación como obra, esto es, como ‘producto’, de sus instancias. Las propiedades que predicamos en nuestro discurso ordinario refieren a las instancias, a los *performances*, a aquello que podemos escuchar directamente, y no a la obra como una entidad abstracta.

Así, por ejemplo, decimos que el “Concierto de Colonia” tiene dos partes (I y II), y la segunda a su vez se divide en tres partes (a, b, c). También decimos que la parte I dura aproximadamente 26 minutos, mientras IIa tiene una duración de casi 15 minutos. Asimismo, decimos que en la parte I Jarret improvisa, durante 12 minutos, sobre dos acordes, Am7 y G. Estos son solo algunos casos que nos ayudan a ilustrar la manera en la que hablamos de las piezas musicales, y, en específico, de cómo nos referimos a ellas como si tuvieran ‘partes’ o cierta estructura.

No obstante, en uno u otro caso aquello que decimos lo predicamos del *performance*, del evento sonoro, y no de la obra abstracta, del tipo. Recordemos que un tipo no tiene estructura precisamente por ser abstracto, como ya se explicó en el capítulo anterior (en la sección A.1).

Así que aquellos predicados que parecen expresar atribuciones respecto a la estructura o a las partes de una pieza musical, no se refieren a la obra como tal, al tipo, sino a sus instancias, a sus eventos concretos. Si bien es cierto que muchas veces se confunde la obra con el *performance*, y, por tanto, también lo que de ellos se predica, es preciso aclarar que ese tipo de atribuciones corresponden al *performance* por ser, precisamente, un evento sonoro concreto. Retomando el ejemplo, cuando decimos que el “Concierto de Colonia” tiene dos partes, nos referimos al evento, a la instancia concreta que escuchamos directamente, y no al tipo abstracto.

4. La improvisación musical es temporal y modalmente inflexible

Además de no tener estructura, la improvisación musical, como obra, es tanto temporal como modalmente inflexible. Por un lado, es modalmente inflexible puesto que no hay un mundo posible en el que la entidad de un tipo difiera respecto a las propiedades intrínsecas que actualmente tiene. Por otro lado, es temporalmente inflexible porque las obras musicales, como tipos, son incapaces de cambiar en sus propiedades intrínsecas sobre el tiempo (Dodd, 2007).

Veamos qué consecuencias o implicaciones tienen estas características en el caso de la improvisación musical. Para empezar, solo las propiedades intrínsecas de una entidad, en este caso de la improvisación musical, son relevantes para la pregunta acerca de si es temporal o modalmente cambiante. Si decimos que una obra musical, como tipo, cambia en sus propiedades intrínsecas entonces en realidad lo que queremos decir es que se trata de un tipo distinto. Y esto mismo aplica para el caso de la improvisación.

Si el “Concierto de Colonia” fuera modificado en sus propiedades intrínsecas, entonces se trataría de un nuevo tipo, de una nueva obra. Si, en lugar de improvisar sobre G y Am7 en la parte IIa se improvisara sobre otro par de acordes, y, si se admite que los dos primeros acordes son propiedades intrínsecas de la obra, entonces se estaría instanciando otra obra, un tipo distinto.

C. Improvisación musical: música del periodo barroco y jazz

Luego de haber visto de qué manera se puede decir que una improvisación es una obra musical bajo la distinción tipo/instancia, en este último apartado vamos a atar esto con los ejemplos y manifestaciones de la improvisación musical que vimos tanto en la música del periodo barroco como en el jazz.

En términos generales la cuestión es la siguiente. Ya hemos visto que la improvisación musical tiene la capacidad de ser repetible y audible, esto es, tiene las características fundamentales de una obra musical. Pero no por ello decimos que toda improvisación es, entonces, una obra musical, sino que puede llegar a ser considerada de tal forma. Veamos cada una de las manifestaciones de improvisación musical presentadas en el primer capítulo para así ilustrar este punto.

1. Música del periodo barroco

1.1. Ornamentación

El periodo barroco, no solo en lo que respecta a la música sino en las artes en general, se caracterizó por la ornamentación, por el embellecimiento de una obra de arte. En el caso de la música, la ornamentación fue una de las formas en las que la improvisación se desarrolló. Es importante tener en cuenta que aquí la improvisación podía consistir sencillamente en adornar un pasaje de una pieza musical, así como también en adornar una gran parte de la pieza o la totalidad de ella. Lo característico en la música del periodo barroco fue el embellecimiento de una parte ya compuesta, de una pieza musical, y la elaboración de una o más partes.

La forma en la que se ornamentaba una pieza, o la totalidad de ella, consistía en añadir pasajes floridos a un tema previamente compuesto. A partir de aquí podemos distinguir dos elementos: el tema dado y los pasajes añadidos (embellecimiento). El primero de ellos fácilmente

puede ser considerado como una obra musical, como una obra pre-compuesta. Sobre el segundo podemos decir varias cosas. Estos adornos se llamaron ‘disminuciones’, porque “reducían las notas largas de la pieza a un número de notas cortas” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.101). Podemos pensar en ejemplos, como el presentado en el primer capítulo (figura 4), como casos de disminuciones que fueron improvisadas.

A su vez, estas disminuciones pueden ser vistas de dos formas. Por un lado, estas disminuciones pueden verse sencillamente como determinados adornos o pasajes que se añaden al tema, embelleciéndolo, pero sin variarlo radicalmente. En este caso, la improvisación difícilmente se considerará una obra musical. Por otro lado, pueda que, además de ornamentarlo, estos pasajes floridos, por su extensión y presencia, lleven a una nueva versión del tema. Aquí, por tratarse de una nueva versión, se podrá decir que se trata de una obra musical distinta. De un tipo distinto que el músico descubre por medio de la actividad de improvisar.

1.1.1. Bajo continuo

En relación con la ornamentación, en la música del periodo barroco el bajo continuo jugó un papel muy importante. Como se expuso, este consistía en tener una línea de bajo invariable con acordes improvisados, donde tanto la línea del bajo como la melódica estaban dadas. En gran parte, la ejecución del bajo continuo era improvisada, pues era durante el curso del *performance* cuando el músico hacía uso de las distintas combinaciones y disminuciones que podía emplear (Moelants, 2014).

Ahora bien, ¿qué podemos decir respecto al bajo continuo y la noción de obra musical? Similar al ejemplo anterior (ornamentación), aquí también podemos distinguir dos elementos: la línea melódica y la línea del bajo. Tanto la primera como la segunda ya están dadas, y es en la segunda sobre la que el músico improvisa con distintos acordes. Esta improvisación puede verse

sencillamente como una ornamentación al tema pre-compuesto, esto es, a la línea melódica y del bajo. Y, en este sentido, la improvisación del bajo continuo no constituiría una pieza musical, sino que sería un elemento de la obra musical que ya está compuesta.

No obstante, recordemos que en relación con la improvisación musical, era el intérprete del bajo continuo quien jugaba un papel muy importante, pues era quien realmente conducía el *performance*. Al tener esto en mente, podemos ver cómo el intérprete del bajo continuo tenía una gran responsabilidad sobre la pieza musical que se interpretaba, y, en ese sentido, podía llegar a constituir una obra musical. Si ornamentaba la obra musical, en la línea del bajo, de tal manera que esta llegara a ‘cambiar’ en sus propiedades fundamentales, entonces se estaría ejecutando una obra musical distinta, tal vez, una nueva versión de la primera.

1.2. Variaciones melódicas

En relación con lo anterior, las variaciones melódicas son un claro ejemplo de lo que podemos llamar ‘versiones’ de un tema ya compuesto, de una obra musical previamente compuesta. Esta técnica consiste, como su nombre lo indica, en ‘variar’ en cierto grado un tema inicial. Si bien existen distintos tipos de variaciones, un elemento en común es el mantener la misma estructura, por ejemplo, en cuanto a la tonalidad, armonía, motivo o melodía. Por lo que aquello que variaba tenía que ver con el número de voces, textura, dinámica, por las figuras y adornos empleados, así como también por la complejidad del tempo y métrica (Sampaolo, 2014).

La variación no se restringió a la composición en su forma tradicional, sino que en muchas ocasiones eran los intérpretes quienes componían y ejecutaban variaciones sobre un tema, simultáneamente. Lo anterior nos lleva a aproximar esta práctica musical a la noción de improvisación; muchas variaciones surgieron de la práctica de la improvisación musical. En este sentido vemos un claro ejemplo de lo que llamamos improvisación como ‘producto’. Pues, en

muchos casos el intérprete por medio de la actividad de improvisar llegaba a una pieza musical, que denominamos improvisación como ‘producto’. Es así como podemos señalar lo mismo que en la ornamentación, a saber, que una variación puede variar considerablemente un tema, y por ello llegar a constituir una nueva obra musical.

1.3. Cadenzas

En la cadenza, aquel pasaje de bravura, a modo de solo y sin acompañamiento, que solía estar presente al cierre de un movimiento de una composición, también podemos distinguir dos elementos: la composición musical y el pasaje que llamamos cadenza, un pasaje improvisado en el que se pretendía el gran virtuosismo y habilidades técnicas del intérprete (Nirala, 2015).

El caso de la cadenza es bastante particular, porque, precisamente, los dos elementos mencionados se pueden distinguir claramente. En cierto punto del *performance* inicia la cadenza, y el músico improvisa sobre el instrumento. El pasaje de la cadenza es improvisado, o al menos en sus inicios lo fue, y en algunos casos aún se mantiene. Sin embargo, la obra musical en la que está la cadenza, no lo es. La obra es pre-compuesta, pero en cierto punto el compositor ha señalado un ‘espacio’ para este pasaje. Si bien el compositor determinaba en qué ‘lugar’ o momento se debía llevar a cabo la cadenza, también se dejaba una gran libertad al intérprete, pues era él quien decidía lo que en ella iba a tocar.

Entonces, por un lado y como ya se dijo, la cadenza tenía elementos de espontaneidad, imaginación y creatividad. En otras palabras, fue un ejemplo de improvisación libre porque el intérprete tenía mucha más libertad a la hora de llevar a cabo el *performance*. Pero, por otro lado, la cadenza, aunque fuera improvisada, es difícil considerar que constituyera una obra musical, pues era ‘parte’ de una pieza previamente compuesta.

1.4. Improvisación en el órgano

Aunque la improvisación se dio tanto en la parte vocal como instrumental de la música barroca, en algunos instrumentos se manifestó en mayor medida, pues, de cierta forma, llevaban al músico a improvisar. Tal fue el caso del órgano, cuya versatilidad y particularidad fomentó la práctica de la improvisación musical, bien fuera sobre un *cantus firmus* o un tema compuesto, así como también en la elaboración de piezas completas.

En relación con la noción de obra musical, tal vez el ejemplo más claro de la improvisación como ‘producto’ en el órgano fuera la elaboración de piezas completas, en la que “grandes compositores-performers de la época alcanzaron nuevos niveles de virtuosidad” (Sadie & Tyrrell, 2001, p.111), como Sweelinck, Frescobaldi, Buxtehude, J. S. Bach, entre otros. La improvisación de piezas completas es la que más se asemeja a la composición en su forma tradicional, y por esta razón resulta más sencillo comprender la improvisación musical, en tanto ‘producto’, como una obra musical.

Para ilustrar esto veamos el caso del preludio, uno de los géneros o estilos de piezas asociados a los instrumentos de teclado, como es el caso del órgano. Una improvisación de un preludio significaba establecer el modo para una pieza instrumental o vocal que seguía después de este; a eso se debe su nombre. Usualmente un preludio precedía a una fuga, de tal forma que iban de la mano. Pero, con el tiempo, el preludio se convirtió en una pieza de carácter, esto es, una pieza musical propiamente, que podía ser interpretada independientemente de una fuga que lo siguiera. Entonces, un preludio que fue elaborado por medio de una improvisación puede llegar a considerarse una obra musical como tal.

2. Jazz

2.1. Improvisación parafraseada

La improvisación parafraseada es bastante similar a la ornamentación improvisada que estudiamos en la música del periodo barroco, pues es el embellecimiento de una o más partes de un tema compuesto. Si bien es cierto que hay distintas técnicas para lograr esto, como la introducción de acordes ornamentales y la inserción armónica, en este punto nos concentraremos en términos generales en la improvisación de ornamentos a una pieza musical.

Tanto el embellecimiento armónico como melódico puede variar una pieza musical, pero parece que el segundo puede llegar a hacerlo de una forma más radical. Como vimos, más allá del tipo de adornos, por medio de la ornamentación melódica se puede llegar a transformar una melodía por la creación de formas más creativas y con un carácter distinto, al transformar la melodía en patrones radicalmente distintos respecto al modelo original. Y, en estos casos, si varía considerablemente la melodía inicial, y, por tanto, la obra musical como tal, entonces diremos que se trata de una obra musical distinta.

2.2. Improvisación a partir de fórmulas

Esta improvisación musical puede o no estar basada en un tema ya compuesto; si lo está, entonces diremos lo que ya se ha dicho respecto a las ‘versiones’ de un tema, mientras que, si no lo está, entonces podemos llegar a hablar de la improvisación de una pieza completa en la que se puede identificar ciertas fórmulas o ideas musicales ya estructuradas. En uno u otro caso, en esta clase de improvisación el *performer* tiene una mayor libertad para manejar el tema.

Cuando la improvisación a partir de fórmulas no está basada en un tema, en una pieza musical ya compuesta, sí puede estarlo en la imitación de *performers* ya establecidos, en la invención colectiva de los miembros de un conjunto, o en las propias ideas imaginadas y creadas

por cada músico. Y así, aunque se base en algo, puede llegar a improvisarse una pieza musical completa que puede considerarse como una obra musical.

2.3. Improvisación con base en motivos

Este tipo de improvisación musical es bastante similar a la anterior, lo que las distingue es qué tan sutil o escondido está el motivo o la fórmula musical; mientras que en la anterior los motivos no se perciben tan fácilmente, en esta deben ser bastante explícitos. Al igual que en la improvisación a partir de fórmulas, aquí también el músico tiene una gran libertad sobre el material que está elaborando.

Hay varias formas de improvisación a partir de motivos, de las cuales la más común es aquella en la que un solo motivo forma la base de una pieza o sección de ella; de manera más inusual, algunas veces dos o tres motivos son usados simultáneamente; y, en otros casos, un motivo sigue a otro por un proceso de reacción en cadena, donde cada uno se varía hasta que se transforma en el siguiente. Así, aunque el motivo sea la base o punto de partida de la improvisación, aquello que se improvise puede llegar a ser considerado como una obra musical.

⊕ (Coda)

En esta última sección del trabajo retomaré, a modo de resumen, las principales cuestiones que se trataron a lo largo de los tres capítulos, con la finalidad de exponer, por un lado (A), las conclusiones a las que se llegan, es decir, aquellas cuestiones que se desarrollaron en el trabajo, que responden a la pregunta de la investigación y que están directamente relacionadas con ella. Y, por otro lado (B), ciertos asuntos que por extensión y delimitación del tema no quedaron del todo resueltos en la investigación, no quedan del todo concluidos, sino que están relacionados con la tesis y dan pie a próximos trabajos investigativos.

En otras palabras, en la parte A expondré los ‘cabos atados’ y en la parte B los ‘cabos sueltos’ de cada capítulo, es por esto que la estructura que se seguirá será la siguiente: dentro de (A) presentar los cabos atados del capítulo I, luego del II, y por último del III. Y, posteriormente, de igual forma para los cabos sueltos (B).

A. Cabos atados

1. Sobre la improvisación musical

- Caracterización de la improvisación musical, desde la musicología y la filosofía de la música

Con base en el primer capítulo tenemos una noción más clara acerca de qué es una improvisación musical, cuáles son sus elementos y características principales, y en qué consiste.

Podemos hablar de la improvisación en dos sentidos, como verbo o como sustantivo, esto es, como actividad o ‘producto’ (Alperson, 1984). La primera noción se refiere a la actividad en la que se compone y se ejecuta música a la vez. En este sentido la improvisación se entiende como la simultaneidad de composición y ejecución de la música: es la creación de música durante el curso del *performance* (Berliner, 1994). Dicha actividad resulta bastante particular,

pues es espontánea, efímera, irreplicable, singular, incorregible y libre, donde las decisiones de los músicos acerca de cómo y de qué tocar no dependen de instrucciones previas. La segunda noción de 'improvisación' se refiere a aquello que resulta de esa práctica musical (Alperson, 1984), que podemos llamar 'producto' en tanto nos refiramos a este como descubrimiento.

- Relevancia de la improvisación en la tradición musical occidental

Además de presentar una introducción a la noción de improvisación musical, desde la musicología y la filosofía de la música, en el primer capítulo también se resaltó su relevancia en ciertos estilos, periodos o géneros musicales. Por cuestiones de familiaridad delimité el estudio a la tradición occidental, y me concentré en dos casos para ilustrar la pertinencia de la improvisación en la cultura occidental, a través de manifestaciones claras de improvisación musical.

El primer caso, la improvisación en la música del periodo barroco, se presentó como un ejemplo del florecimiento y máxima representación de varias expresiones de improvisación musical que se desarrollaron desde los inicios del contrapunto, desde principios del siglo XIV, y que lograron su máxima expresión durante la música del periodo barroco, aproximadamente siglo XVIII. Vimos expresiones de improvisación musical desde el inicio del contrapunto (por lo cual nos devolvimos varios siglos atrás), hasta pasar por distintas manifestaciones propias del barroco, como la ornamentación o embellecimiento, el bajo continuo, las cadenzas, las variaciones melódicas y la improvisación en el órgano.

El segundo caso, la improvisación en el jazz, se expuso como un ejemplo reciente, e incluso actual, al que probablemente estamos más cercanos y en virtud del cual se retomó con gran auge la relevancia de la improvisación. Distinguimos tres formas en las que se manifiesta la

improvisación en el jazz, más allá de entrar en un idioma o periodo particular: la ornamentación o improvisación parafraseada, la improvisación de fórmulas, y la improvisación de motivos.

2. Sobre la teoría tipo/instancia y las obras musicales

Con base en el segundo capítulo podemos concluir que la teoría tipo/instancia defendida por Dodd en *Works of Music: An Essay in Ontology* da cuenta de las características principales que le atribuimos a las obras musicales: su repetibilidad y audibilidad.

Retomemos un ejemplo sobre la relación tipo/instancia en las obras musicales, esto es, la relación que mantiene una obra con sus instancias, donde la obra es un tipo y sus *performances* son instancias de ese tipo. La obra musical “What is This Thing Called Love?” es un tema compuesto por Cole Porter en 1929, que se ha popularizado en el jazz, y se ha interpretado en numerosas ocasiones por diferentes artistas; como Elsie Carlisle, Ella Fitzgerald, Bill Evans, entre otros.

Por un lado, las obras musicales se identifican como tipos que pueden tener múltiples instancias, como son los *performances*. La identidad de una obra musical, entendida como un tipo, está determinada, no por las instancias que actualmente tenga el tipo, sino por la condición que un objeto debe cumplir para ser una instancia de ese tipo, de manera que una obra musical no tiene sus instancias de manera esencial. Por ejemplo, el *performance* de Ella Fitzgerald de “What is This Thing Called Love?” es una de las múltiples instancias de esa obra.

Por otro lado, entender las obras musicales como tipos que tienen la capacidad de instanciarse genuinamente es identificar a las obras musicales como entidades abstractas cuyas instancias son patrones de sonidos concretos. Si bien es cierto que las obras musicales, entendidas como tipos, son entidades abstractas, eso no quiere decir que esta teoría no explique cómo podemos escuchar una obra musical. Es posible escuchar un tipo de un evento sonoro en

virtud de escuchar una de sus instancias de patrones de sonidos concretos. Decimos que escuchamos una obra musical porque escuchamos un *performance* de ella; cuando escuchamos un *performance* de una obra musical, escuchamos la obra que se está instanciando. Las obras musicales, como tipos de eventos de sonido, pueden hacer parte de relaciones causales de manera *derivada*, en virtud de ser un tipo de un evento sonoro: un tipo cuyos eventos sonoros pueden participar *directamente* en relaciones causales. Una obra musical, aunque sea abstracta, puede ser escuchada precisamente porque es un tipo de aquellas instancias que son eventos sonoros, que pueden causarnos ciertas experiencias auditivas. Así, la obra “What is This Thing Called Love?” la escuchamos, de manera derivada, en virtud de escuchar, de manera directa, sus *performances*.

3. Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia: la audibilidad y repetibilidad de la improvisación musical

En el tercer capítulo se relacionaron las dos nociones expuestas en los primeros dos capítulos: la improvisación musical y la teoría tipo/instancia de las obras musicales, presentada por Dodd en *Works of Music*. Luego de haber visto, por un lado, una caracterización de la improvisación musical, tanto desde el ámbito musicológico como desde la filosofía de la música, y, por otro lado, la naturaleza ontológica de las obras musicales a partir de la distinción tipo/instancia, en el tercer capítulo se evaluó si dicha categoría ontológica podía también cobijar a la improvisación; si era posible o no concebir a la improvisación musical bajo dicha distinción como una obra musical.

Lo que se buscó con esto fue dar una respuesta al problema que se le presenta a la teoría de Dodd a la hora de aplicarla al caso de la improvisación musical, porque la respuesta que ofrece Dodd no es suficiente ni satisfactoria (como se explicó en la sección C del segundo capítulo). Además, dicha respuesta, que consiste en decir que la improvisación no es una obra

musical, nos lleva a consecuencias no deseadas en la concepción que tenemos de la música y el arte mismo.

Para lograr mostrar cómo es posible comprender la improvisación como una obra musical y como un tipo, en primer lugar, se relacionaron las dos características principales de las obras musicales, su audibilidad y repetibilidad, con la improvisación. En otras palabras se buscó decir de qué manera la improvisación musical, como obra, podía ser repetible y audible. Puesto que la cuestión de fondo está en decir de qué forma se puede instanciar una improvisación musical, se buscó dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo es posible escuchar de nuevo y en vivo una **misma** improvisación musical?

Luego de retomar y ejemplificar dos distinciones: improvisación como actividad y como ‘producto’; y dos criterios de identidad según los cuales se puede decir que una improvisación es la ‘misma’, se postularon ocho combinaciones en las que dos improvisaciones pueden ser iguales, que se estudiaron y descartaron, para finalmente optar por una de ellas, que da respuesta a la pregunta planteada. De esta forma, se concluyó que es posible escuchar de nuevo y en vivo una misma improvisación musical en virtud de la identificación de su ‘producto’, de la pieza musical que resulta del acto de improvisar, tanto en la actividad (**A**) como en una instancia de él (**I**). Dicho de otro modo, es posible que una improvisación, como actividad y una instancia de su ‘producto’ sean lo mismo bajo el segundo criterio de identidad ($=_2$). Si tenemos una improvisación y queremos escucharla de nuevo y en vivo, lo hay que hacer es instanciar su ‘producto’.

Al retomar la cuestión inicial de esta primera parte del capítulo, podemos decir que una improvisación es audible y repetible en virtud de que se pueda instanciar genuinamente, puesto

que es gracias a las instancias de una obra musical que decimos que son repetibles, así como también escuchamos la obra en virtud de escuchar uno de sus *performances*.

B. Cabos sueltos

1. Sobre la improvisación musical: un acercamiento al por qué la improvisación dejó de tener un papel tan importante después del barroco

En la música del periodo barroco la improvisación jugó un papel muy importante, pero en los siglos posteriores parece que poco a poco dejó de tener la misma importancia. Por medio de este trabajo presenté un acercamiento a esa cuestión, pero es solo un acercamiento, pues comprometerse con dicha tesis supone haber estudiado más a fondo el tema, desde la historia y teoría de la música occidental.

Esta aproximación comprende dos aspectos que están relacionados entre sí: el desarrollo de la notación musical y el ascenso que tuvo la figura del director de orquesta. Por un lado, con el tiempo, la notación musical occidental se desarrolló, hasta llegar a ser cada vez más específica; específica respecto a lo que el compositor quería que se interpretara, al poder escribir los más pequeños detalles de la interpretación que quería de su obra. Así, la libertad del intérprete se vio cada vez más restringida, y, junto con esto, la improvisación. Por otro lado, posterior al siglo XVII el papel del director de orquesta empezó a ser muy importante, pues fue, entre otras cosas, un ‘representante del compositor’, que buscaba dar una interpretación fiel de la obra (Bailey, 1993). De esta forma, el compositor logró estar cada vez más presente en el *performance*, por medio de la notación musical y del compositor.

2. Sobre la teoría tipo/instancia y las obras musicales

- Descubrimiento vs. Creación: las obras musicales no se crean sino que se descubren

Decir que las obras musicales son tipos implica decir que son entidades, no solo abstractas, sino también eternas. Esta característica a su vez lleva a comprometernos con la tesis según la cual las obras musicales no se *crean* sino que se *descubren*: un compositor no crea una pieza musical, sino que la descubre, pues la obra ya existe antes del compositor, su acto creativo consiste en encontrarla. Aunque esta afirmación es explicada por Dodd, es cierto que resulta un poco contra intuitivo y difícil de aceptar.

A partir de lo expuesto en el segundo capítulo se presentó una noción de descubrimiento que permite explicar la creatividad del artista a la hora de concebir una obra musical: el acto creativo del compositor consiste en encontrar el tipo abstracto que resulta ser la obra musical. Para hacer más familiar esta idea, Dodd presenta la analogía de la composición musical con los descubrimientos científicos: decimos que Pitágoras descubrió el teorema que lleva su nombre, o que Newton descubrió la ley de la gravedad. Así, vimos cómo “los grandes descubrimientos en estas áreas requieren de sus descubridores que ejerciten un nivel especial de pensamiento creativo” (Dodd, 2007, p.115).

Sin embargo, respecto a la relación entre las obras de arte y sus artistas, en nuestro lenguaje ordinario solemos decir que el artista *crea* una obra, expresando así que la obra es del artista, que, de alguna manera, le corresponde solo a él. Resulta difícil, entonces, concebir que una obra pudo haber sido descubierta por otro artista, en otro momento y contexto. Esta todavía es una dificultad o un desafío que se le presenta a la teoría tipo/instancia de Dodd, pero que por el momento, en virtud del poder explicativo que tiene la teoría, podemos pasar con cuidado.

Es decir, si bien Dodd ofrece una respuesta al problema de la noción de *descubrimiento*, que se puede llegar a comprender por medio de la analogía con los descubrimientos científicos y matemáticos, no dejamos de sentirnos un poco incómodos con esa noción. Parece que la relación

que le atribuimos al artista con su obra es tan estrecha, que es difícil admitir las consecuencias que de esta teoría se derivan. No obstante, en términos generales la teoría tipo/instancia de Dodd tiene un gran poder explicativo que da cuenta de las características que le atribuimos a una obra musical. Y, gracias a ello podemos decir que es una respuesta suficiente a la pregunta categorial de las obras musicales, aun cuando queden ciertas aristas por pulir.

- Individuación de las obras musicales

Como se mencionó en la introducción, se pueden distinguir tres preguntas en un estudio de ontología musical: la pregunta categorial, la pregunta de individuación, y la pregunta de persistencia. Esto es, explicar a qué categoría ontológica corresponden o pertenecen las obras musicales, cuáles son sus condiciones de identidad, y bajo qué condiciones persisten (Dodd, 2008).

Tanto la pregunta categorial como la de persistencia ya han sido resueltas al responder por un lado, que las obras musicales son tipos, identificando esta categoría ontológica como aquella a la que pertenecen. Y, por otro lado, al sostener que, puesto que son tipos, son entidades eternas, abstractas, sin estructura y tanto temporal como modalmente inflexibles. Cuya identidad, está determinada, no por las instancias que actualmente tenga el tipo, sino por la condición que un objeto debe cumplir para ser una instancia de ese tipo, de manera que una obra musical no tiene sus instancias de manera esencial.

No obstante, no se dio respuesta a la pregunta de individuación, aquella que busca decir de responder cómo se individúa una obra musical, puesto que es una cuestión que no se sigue directamente de la respuesta que demos a la pregunta categorial, y porque amerita un estudio más amplio. Un acercamiento a esa respuesta es la tesis del *sonismo*, la cual es defendida también por Dodd en *Works of Music: An Essay in Ontology*. Brevemente, según el *sonismo* una obra *W* y

una obra W^* son numéricamente idénticas si y solo si tienen las mismas propiedades acústicas. En otras palabras, las obras musicales se individualizan de acuerdo a cómo suenan, por lo que lo único que se requiere para que una obra W y una obra W^* sean la misma obra es que sean acústicamente indistinguibles (Dodd, 2007).

3. Sobre la improvisación musical como obra bajo la teoría tipo/instancia

- Descubrimiento de una improvisación musical

Como vimos en el segundo capítulo Dodd ofrece una respuesta al problema del descubrimiento de una obra musical, en contraste con la noción de creación. No obstante, a partir de lo expuesto en dicho capítulo, y en esta Coda, vemos que tal respuesta no resulta muy satisfactoria, aunque la analogía con los descubrimientos de la ciencia nos ayude a verlo un poco.

Pero resulta que para el caso de la improvisación esa noción de descubrimiento puede llegar a ser más conflictiva que con las obras musicales pre-compuestas. Pensar que un músico distinto a Keith Jarrett, por ejemplo, puede llegar a *descubrir* esa misma obra, ese mismo tipo abstracto, es algo difícil de aceptar. Pues, en el caso de la improvisación musical es mucho más estrecha la relación que le atribuimos al artista con su obra; al improvisador con su improvisación.

Lista de referencias

- Alperson, P. (1984). On musical improvisation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1), 17-29.
- Alperson, P. (2010). A topography of improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 273-280.
- Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music*. 2d. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- Armstrong, D. M. (1989). *Universals: An Opinionated Introduction*. Boulder: Westview Press.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. United States of America: Da Capo Press.
- Balaguer, M. (2016). Platonism in Metaphysics. Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de:
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/platonism/>
- Berendt, J. (1994). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económico.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bertinetto, A. (2012). Paganini Does Not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology. *Teorema*, 31(3), 105-126.
- Brown, L. (1996). Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4), 353-369.

- Brown, L. (2000). Feeling my way: Jazz Improvisation and Its Vicissitudes—A Plea for Imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 273-280.
- Caplan, B. & Matheson, C. (2006). Defending Musical Perdurantism. *British Journal of Aesthetics*, 46(1), 59-69.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2007). *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2008). Musical Works: Ontology and Meta-Ontology. *Philosophy Compass*, 3(6), 1113-1134.
- Dyck, J. (2014). Perfect Compliance in Musical History and Musical Ontology. *The British Journal of Aesthetics*, 54(1), 31-47.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. United States of America: The Bobbs-Merrill Company Inc.
- Howell, R. (2002). Types, Indicated and Initiated. *British Journal of Aesthetics*, 42(2), 105-127.
- Jeppesen, K. (1939). *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publications.
- Kamien, R. (1976). *Music: An appreciation*. New York: McGraw-Hill.
- Kania, A. (2008). The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications. *British Journal of Aesthetics*, 48(10), 426-444.

- Kania, A. (2011). All Play and No Work: An Ontology of Jazz. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(4), 391-403.
- Kania, A. (2017). The Philosophy of Music. Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>
- Kaplan, D. (1990). Words. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 64(1), 93-119.
- Kerman, J., Tomlinson, G., & Kerman, V. (2012). *Listen*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Kernfeld, B. (1988). Harmony. In *The New Grove Dictionary of Jazz*. (Vol 2). London: Macmillan.
- Kivy, P. (1980). *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kivy, P. (1983a). Platonism in Music: A Kind of Defense. *Grazer Philosophische Studien*, 19(1), 109-129.
- Kivy, P. (1983b). Platonism in Music: Another Kind of Defense. *American Philosophical Quarterly*, 24(3), 245-252.
- Kivy, P. (1984). The Corded Shell: Reflections on Musical Expression. *Philosophy and Rhetoric*, 17(1), 47-55.
- Kivy, P. (1989). *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of "The Corded Shell"*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Levinson, J. (1978). Properties and Related Entities. *Philosophy and Phenomenological Research*, 39(1), 1-22.
- Levinson, J. (1980). What a Musical Work Is. *Journal of Philosophy*, 77(1), 5-28.
- Levinson, J. (1992). Review of D. M. Armstrong's *Universals: An Opinionated Introduction*. *The Philosophical Review*, 101(3), 654-660.
- Predelli, S. (1995). Against Musical Platonism. *British Journal of Aesthetics*, 35(4), 338-350.
- Predelli, S. (1999a). Goodman and the Score. *British Journal of Aesthetics*, 39(2), 138-147.
- Predelli, S. (1999b). Goodman and the Wrong Note Paradox. *British Journal of Aesthetics*, 39(4), 364-375.
- Predelli, S. (2001). Musical Ontology and the Argument from Creation. *British Journal of Aesthetics*, 41(3), 279-292.
- Loux, M. (2006). *Metaphysics: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge.
- Moelants, D. (Ed.). (2014). *Improvising Early Music: The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*. Leuven, Belgium: Leuven University Press.
- Nirala, S. (2015). Cadenza. In The Editors of Encyclopaedia Britannica (Ed.), *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de: <https://www.britannica.com/art/cadenza>
- Norden, H. (1969). *Fundamental Counterpoint*. Boston: Crescendo Publishing Company.
- Randel, D. M. (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

- Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). Improvisation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol 12, pp. 94-133). London: Macmillan.
- Sampaolo, M. (2014). Variation. In The Editors of Encyclopaedia Britannica (Ed.), *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de: <https://www.britannica.com/art/musical-variation>
- Stecker, R. (2003). *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Malden, MA: Blackwell.
- Rohrbaugh, G. (2003). Artworks as Historical Individuals. *European Journal of Philosophy*, 11(2), 177-205.
- Rumfitt, I. (1993). Content and Context: The Paratactic Theory Revisited and Revised. *Mind*, 102(407), 429-454.
- Thomasson, A. (2006). Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here? *Philosophy Compass*, 1(3), 245-255.
- Wetzel, L (2018). Types and Tokens. Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/>
- Wollheim, R. (1968). *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Young, J. & Matheson, C. (2000). The Metaphysics of Jazz. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 125-134.
- Zemach, E. (1970). Four Ontologies. *Journal of Philosophy*, 67(8), 231-247.